

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

ALTER EGO : LE TRANSFERT DU GENRE SUPERHÉROÏQUE DANS LA BANDE  
DESSINÉE AU QUÉBEC (1968-1995)

par

Philippe Rioux

Maître ès arts (M. A.)

Thèse présentée pour l'obtention du

Doctorat en études françaises (Ph. D.)

Sherbrooke

AVRIL 2019

## Composition du jury

### ALTER EGO : LE TRANSFERT DU GENRE SUPERHÉROÏQUE DANS LA BANDE DESSINÉE AU QUÉBEC (1968-1995)

Le jury de cette thèse est composé des personnes suivantes :

Marie-Pier Luneau, directrice de recherche  
professeure au Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke

Nicholas Dion, évaluateur interne  
professeur au Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke

Anthony Glinier, évaluateur interne  
professeur au Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke

Jean-Philippe Warren, évaluateur externe  
professeur au Département de Sociologie et d'Anthropologie de l'Université Concordia

## REMERCIEMENTS

À Marie-Pier, qui a su m’inspirer durant ce long parcours par sa curiosité, sa bienveillance et son enthousiasme indéfectibles;

À Josée, pour toute l’aide et la confiance qu’elle m’a accordées;

À Nicholas Dion, Anthony Glinier et Jean-Philippe Warren, qui ont gracieusement accepté d’enrichir ma thèse de leurs conseils et de leurs réflexions;

À ma famille et à mes amis, qui ont toujours soutenu et alimenté ma passion;

À Jean-François Hébert, Alain Salois, Rosaire Fontaine, Pierre Charbonneau, Mark Shainblum et Jean-Dominic Leduc, qui m’ont généreusement offert leur collaboration;

À toute l’équipe du Groupe de recherches et d’études sur le livre au Québec, particulièrement à Pierre, Nicholas, Stéphanie, Sophie, Josianne, Joanie, Marie-Hélène et Chanel, pour leur écoute et leurs précieux encouragements;

Aux organismes et aux institutions qui m’ont alloué un soutien financier : le Groupe de recherches et d’études sur le livre au Québec, le Fonds de recherche du Québec, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Faculté des lettres et sciences humaines de l’Université de Sherbrooke, Bibliothèques et Archives nationales du Québec, l’Association internationale des études québécoises et l’American Council for Québec Studies;

Et surtout...

À ma Jessou, la plus puissante et la plus dévouée de toutes les superhéroïnes, celle qui me redonne constamment espoir;

Mille fois merci.

## RÉSUMÉ

La thèse repose sur le constat préliminaire de l'omniprésence du genre superhéroïque dans la culture cinématographique, télévisuelle et bédéesque produite et consommée au Québec. Elle cherche à comprendre comment ce genre né dans les *comic books* américains est parvenu, par le biais des différentes entreprises de traduction, d'édition et de réédition, à gagner l'aire culturelle québécoise et à s'y implanter.

L'étude des discours tenus par les autorités intellectuelles, politiques et cléricales du Québec sur les bandes dessinées américaines et, conséquemment, sur les *comics* de superhéros révèle que la circulation de ces imprimés dans la province fait face à une vive opposition, durant les décennies 1940 et 1950. Cela mène éventuellement à la création de revues québécoises de bandes dessinées traduisant des *comics* chrétiens moralement acceptables, conçues comme des alternatives saines aux publications étrangères qui traversent la frontière de la province. En raison de la crainte que lui inspirent les *comics* jugés obscènes, les instances censoriales encouragent ainsi les premières adaptations québécoises de *comic books* américains.

Après l'effritement de la popularité des illustrés catholiques, les Éditions Héritage ravivent l'intérêt du lectorat québécois à l'égard de la bande dessinée de superhéros américaine en publiant des traductions de *comics* parus majoritairement chez Marvel Comics. À travers de nombreuses rubriques éditoriales prenant diverses formes (courrier du lecteur, leçons de dessin, bulletins d'information, etc.), l'éditeur, de même que les entreprises qui lui succéderont, arrive ainsi à établir une relation dynamique avec les lecteurs, ce qui permet d'abord de faciliter l'appropriation d'un genre (le superhéros) et d'un support (le *comic book*) encore méconnus dans l'aire québécoise francophone. Ensuite, ce lien qui se tisse entre l'éditeur et son lectorat encourage la constitution d'un réseau d'amateurs, duquel émergent éventuellement des créateurs de bandes dessinées toujours actifs aujourd'hui.

En effet, ces lecteurs qui ont grandi en lisant des *comics* de superhéros contribuent au médium et au genre, à partir de la décennie 1980, en fondant des maisons d'édition et en produisant des *comics* superhéroïques entièrement conçus localement. Se dessine alors un archétype du récit



superhéroïque québécois, entre autres caractérisé par son nationalisme identitaire et les traits esthétiques qu'il emprunte aux courants alternatifs. À ce stade-ci, le transfert culturel étudié repose en grande partie sur la volonté qu'ont les éditeurs et les bédéistes québécois de se distinguer des modèles génériques américains en se distanciant des codes associés à la production de masse.

En somme, le transfert du genre superhéroïque au Québec s'est fait selon un processus comportant trois étapes. Le rejet des *comics* américains par la censure a d'abord favorisé la naissance de l'édition de bandes dessinées périodiques, principalement américaines, par des entreprises locales. À partir de 1968, alors que la censure nord-américaine contre les illustrés s'est affaiblie, les Éditions Héritage unissent le genre superhéroïque avec le support fasciculaire en publiant les premières rééditions en français de *comic books* américains produits par Marvel et DC Comics. Les lecteurs québécois francophones découvrent alors ce genre que certains d'entre eux adapteront enfin au contexte culturel québécois lorsque, devenus eux-mêmes bédéistes, ils créeront les premiers superhéros de la province.

## SOMMAIRE

Remerciements	3
Résumé	4
Sommaire	6
Introduction	7
Partie I : Les premières incursions des bandes dessinées américaines au Québec	44
Chapitre I : les origines du transfert du genre superhéroïque et des <i>comic books</i> au Québec	45
Partie II : Les <i>comics</i> de superhéros américains réédités au Québec	80
Chapitre II : Les Éditions Héritage : portrait d'une entreprise pionnière	81
Chapitre III : Les <i>comics</i> Héritage et l'adaptation du contenu américain	118
Chapitre IV : Le péri-texte des <i>comics</i> Héritage	149
Chapitre V : La passation d'un flambeau faiblissant	216
Partie III : Les <i>comics</i> de superhéros originaux produits au Québec	275
Chapitre VI : Naissance et expansion d'un microcosme : l'édition de <i>comics</i> de superhéros originaux	276
Chapitre VII : Identités troubles : le superhéros québécois et ses (re)définitions	322
Annexes	413
Bibliographie	432
Liste des figures	451
Liste des tableaux	454
Table des matières	455

## **INTRODUCTION**

« Les super-héros envahissent le Québec! ». Voilà ce qu'annonce en lettres rouges la couverture du premier numéro de la bande dessinée *The Valiant*<sup>1</sup>, publication inaugurale des éditions Héros, lancée au mois d'avril 2016. En jetant un coup d'œil rapide à la culture bédéesque québécoise du moment, on constate effectivement que le genre superhéroïque s'y fait omniprésent. Il est bien représenté dans la trentaine de librairies spécialisées en bande dessinée américaine des grands centres urbains (Montréal et sa banlieue, Québec, Sherbrooke) et sa popularité lui assure même une place dans la plupart des succursales des chaînes de librairies généralistes (Renaud-Bray, Archambault, Chapters-Indigo)<sup>2</sup>. Il se trouve aussi au cœur de salons dédiés à la bande dessinée et à la culture populaire nord-américaine, comme les Comiccon de Montréal et de Québec<sup>3</sup> et le Fantasticon de Montréal, lesquels attirent des dizaines de milliers de visiteurs annuellement<sup>4</sup>. Des émissions de baladodiffusions en font de plus leur sujet de prédilection depuis plusieurs années<sup>5</sup> et, enfin, des projets télévisuels (*Les Invincibles*, de Jean-François Rivard et François Létourneau), cinématographiques (*Le super-héros québécois*, de Dominique Adams) et numériques (*Heroes of the North*, du collectif éponyme) font passer le genre du papier aux écrans de la province.

Toutefois, bien que la présence du genre superhéroïque dans la culture bédéesque et médiatique québécoise actuelle semble indéniable, on connaît encore mal les conditions et les paramètres ayant permis à celui-ci de franchir la frontière de son pays d'origine pour s'immiscer dans une tout autre aire géographique et culturelle. La plupart des spécialistes s'étant penchés sur la bande dessinée de superhéros estime que le genre naît aux États-Unis et hérite ses principales caractéristiques des *pulp magazines* et des *comic strips* d'aventures qui paraissent durant la décennie 1930. Mais si, à l'occasion, le Fantôme (*The Phantom*)<sup>6</sup>, l'Ombre (*The Shadow*) et Doc Savage sont décrits comme

---

<sup>1</sup> M. Kindt, J. Lemire et P. Rivera. *The Valiant*, n° 1, traduction française, Montréal, Éditions Héros, avril 2016, 36 p.

<sup>2</sup> Un parcours de leurs sites internet respectifs, où on peut vérifier la disponibilité de titres donnés en succursales, suffit à en faire la preuve.

<sup>3</sup> Le logo et la mascotte de ces deux événements représentent d'ailleurs un superhéros, créé par l'illustrateur Jimmy Suzan.

<sup>4</sup> Les organisateurs du Comiccon de Montréal estiment que 60 000 visiteurs ont participé à ce seul événement, en juillet 2018 : E. Bryan-Baynes. « More than 60,000 comic lovers, fans attend 10th year of Montreal Comiccon », *Global News*, [En ligne], le 8 juillet 2018, <https://globalnews.ca/news/4319633/more-than-60000-comic-lovers-fans-attend-10th-year-of-montreal-comiccon/> (Page consultée le 1<sup>er</sup> août 2018).

<sup>5</sup> La plus vieille d'entre elles, *Les Mystérieux Étonnants*, aussi diffusée sur les ondes de la radio de l'Université du Québec à Montréal (choq.fm), est diffusée depuis 2007.

<sup>6</sup> Nous reviendrons sur ce personnage prototypique dans le premier chapitre de la thèse.

les premières incarnations du superhéros, Roz Kaveney<sup>7</sup>, Marco Arnaudo<sup>8</sup>, Charles Hatfield, Jeet Heer, Kent Worcester<sup>9</sup>, Thierry Groensteen<sup>10</sup>, Laurence Maslon et Michael Kantor<sup>11</sup>, entre autres, situent l'apparition du genre en juin 1938, au moment où l'éditeur new-yorkais National Allied Publications (qui deviendra officiellement DC Comics, en 1977), publie la première aventure de Superman, dans *Action Comics* n° 1<sup>12</sup>. L'importance historique du superhéros créé à Cleveland par Joe Shuster et Jerry Siegel est double : en plus de réunir les codes dominants de l'archétype superhéroïque, que nous décrirons plus loin, il instaure l'union entre le genre et son support de prédilection. La popularité du *comic book*, bande dessinée fasciculaire conceptualisée par Maxwell C. Gaines, employée chez Eastern Color Printing, commence ainsi à croître réellement lorsque Superman et ses successeurs immédiats (Batman, Wonderman, The Flame, etc.) l'investissent. Cela étant dit, il reste maintenant à faire la lumière sur le phénomène ayant permis à la bande dessinée superhéroïque, sous-genre résolument américain dont la tradition remonte à la fin des années 1930, de s'implanter dans la culture québécoise.

Ce n'est que récemment que des historiens et des amateurs ont commencé à faire la lumière sur le travail accompli par des éditeurs québécois dans le domaine de la bande dessinée de superhéros. Pourtant, en y regardant de plus près, il semble que ce soit justement dans la sphère éditoriale que cette importation générique (et médiatique, en ce qui concerne le support qu'est le *comic book*) prenne racine de la manière la plus durable : la publication de bandes dessinées de superhéros, on le verra, a cours presque sans interruption depuis près d'un demi-siècle, au Québec. Devant ce constat, une question s'impose : comment les différentes entreprises de traduction, d'édition et de réédition de bandes dessinées de superhéros menées par des éditeurs québécois, depuis les années 1960, ont rendu possible le transfert<sup>13</sup> du genre superhéroïque au Québec? Ce sera le problème que cette thèse entendra résoudre.

---

<sup>7</sup> R. Kaveney. *Superheroes! Capes and Crusaders in Comics and Films*, London, I. B. Tauris, 2008, 278 p. 4-5.

<sup>8</sup> M. Arnaudo. *The Myth of the Superhero*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013, p. 1.

<sup>9</sup> C. Hatfield, J. Heer et K. Worcester. *The Superhero Reader*, Jackson, University of Mississippi Press, 2013, p. 3-6.

<sup>10</sup> T. Groensteen. *La bande dessinée. Son histoire et ses maîtres*, Paris, La cité internationale de la bande dessinée et de l'image / Skira Flammarion, 2009, p. 245-246.

<sup>11</sup> L. Maslon et M. Kantor. *Superheroes!*, New York, Crown Archetype, 2013, p. 27-35.

<sup>12</sup> Cette date correspondant à celle affichée sur la couverture du *comic book*. Il est fort probable, toutefois, que la date réelle de la mise en vente la précède de quelques mois, comme de coutume dans cette industrie.

<sup>13</sup> La notion de transfert culturel est définie dans la partie de l'introduction dédiée au cadre théorique de la thèse.

Ainsi formulée, cette question de recherche suppose un parti pris : celui de se concentrer particulièrement sur l'étude du secteur éditorial et de son impact sur la migration du genre en terre québécoise. Il ne s'agira pas pour autant d'évacuer de la réflexion l'intervention de médiateurs appartenant à d'autres sphères d'activités (la librairie, la critique, la diffusion, la distribution) au sein des transferts culturels en question. Au contraire, il serait maladroit d'isoler complètement l'action des éditeurs, en faisant fi de leurs interactions avec le reste de la chaîne du livre. La recherche présentée tentera donc de bien rendre compte du contexte dans lequel l'éditeur travaille, autant que des changements qui ont affecté ce contexte durant près de 50 ans. L'étude plus fine d'objets ciblés est aussi nécessaire afin de révéler les traces tangibles des transferts et les mécanismes variés qui rendent ces derniers possibles. En permettant le mariage de l'analyse historique, textuelle, paratextuelle et sociologique, l'étude de l'activité éditoriale est sans doute la plus apte à fournir un portrait détaillé et pluridimensionnel du phénomène qui nous occupe.

## **1. Le Québec et les superhéros : un mariage secret?**

Pour le moment, aucun chercheur ne s'est intéressé spécifiquement au genre superhéroïque dans les traductions de *comics* américains ou les créations bédéesques originales produites au Québec. Le terrain exploré dans cette thèse demeure donc largement méconnu, même si quelques chercheurs, critiques et *aficionados* sont venus y poser quelques balises en s'intéressant à des sujets parfois connexes. Ces travaux, qui agissent comme autant de repères, peuvent essentiellement être regroupés en deux catégories : ceux abordant les incursions de la bande dessinée américaine dans les journaux québécois, du début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1960; puis ceux retraçant plus spécifiquement les manifestations du genre superhéroïque dans la sphère bédéesque québécoise.

### **1.1 La bande dessinée américaine au Québec**

La présence de la bande dessinée américaine dans les journaux québécois, véhicules à travers lesquels elle fait son entrée initiale au Québec, remonte à la décennie 1910. C'est à cette époque que les bandes québécoises vont disparaître des quotidiens en raison d'une « invasion »<sup>14</sup> des productions étrangères (européennes et américaines). Mira Falardeau, qui propose une histoire de

---

<sup>14</sup> L'expression est de Michel Viau; M. Viau. *BDQ. Histoire de la bande dessinée au Québec*, Tome 1 : des origines à 1979, Montréal, Mém9ire, 2014, p. 55.

la bande dessinée au Québec, estime par exemple que « [d]e 1909 à 1940, un raz de marée va bouleverser le paysage de la BD québécoise et casser ce bel esprit à la fois coopératif et créatif [qui en est caractéristique]. Les *syndicates* américains inondent le marché. Au Québec, pas moins de 300 titres de comics vont entrer dans nos quotidiens<sup>15</sup>. » La production québécoise n'a donc pratiquement aucune chance de se faire valoir, à court terme du moins, dans ce contexte nouveau, attribuable à des conditions économiques avantageuses pour les propriétaires de journaux :

Une telle vague de fond n'est possible que grâce à une organisation financière innovatrice : les *syndicates* vendent des œuvres d'une grande qualité à une multitude de journaux à des prix dérisoires. En effet, la seule vente des comics à une centaine de journaux américains suffit amplement à couvrir les coûts de production. Quand la BD est exportée des États-Unis, elle peut donc être vendue à très bas prix. Les dessinateurs des autres pays ne peuvent concurrencer ces prix cassés<sup>16</sup>.

Selon Falardeau, l'entrée des *strips* américains dans la presse québécoise se fait donc au détriment de la production locale, qui ne peut rivaliser avec « un quasi-monopole américain, maintenu par les éditeurs, qui n'offrent aux dessinateurs québécois que le cachet dérisoire qu'ils versent aux *syndicates* américains<sup>17</sup>! » Qui plus est, l'attrait de la culture américaine serait suffisamment présent au sein la population québécoise pour que le lectorat des quotidiens préfère les *comic strips* des États-Unis aux œuvres indigènes. Pour Falardeau, c'est effectivement

tout un mode de vie que les comics américains véhiculent dans le monde entier. Repris en dessins animés, en fascicules, en films, en séries télévisées, puis en jeux vidéo, ils ont hanté et fasciné trois générations de jeunes. S'installe alors un quasi-monopole qui se perpétue encore de nos jours dans les quotidiens<sup>18</sup>.

La vision qu'a Falardeau de la bande dessinée américaine, bien que fondée, trahit toutefois un certain pessimisme qui commande la prudence. Le « raz de marée » ou « quasi-monopole » auxquels l'historienne réfère – et dont les ressacs se feraient encore sentir aujourd'hui – n'est jamais mesuré quantitativement dans son étude, pas plus qu'il n'est mis en relation avec les tentatives de résistance qu'il a engendrées au sein de journaux plus traditionalistes que *La Presse* et *La Patrie*, par exemple. Pour contrer une américanisation des mœurs jugée délétère, *L'Action catholique* publie ainsi, dans les années 1930 et 1940, des bandes dessinées conservatrices prônant la trinité identitaire canadienne-française que forment la langue française, la religion catholique et l'attachement à la terre. Aux *comic strips* américains sont donc opposées des bandes dessinées locales qui s'en distinguent sous pratiquement tous les angles. En d'autres mots, la passivité de la

<sup>15</sup> M. Falardeau. *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 2008, p. 41.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 41.

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 65.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 42.

sphère bédéesque et culturelle québécoise devant « l'invasion » des *strips* américains n'est probablement pas totale.

L'article qu'Yves Lacroix consacre à la présence des bandes dessinées américaines dans les cinq grands quotidiens de Montréal, entre 1930 et 1950, donne plus de précisions quant à l'importance réelle de cette hégémonie de la bande dessinée américaine au Québec, d'un point de vue quantitatif. Selon les chiffres avancés par Lacroix, des 301 titres de bandes dessinées publiés durant ces deux décennies dans *La Patrie*, *L'Illustration*, *La Patrie du dimanche*, *le Petit Journal* et *La Presse*, 16 sont québécois, deux sont canadiens-anglais, 27 sont français et 256 sont américains, anglais ou australiens<sup>19</sup>. L'impact des *syndicates* sur le contenu bédéesque présent dans les grands quotidiens laïcs de la métropole québécoise est donc indéniable, particulièrement entre 1933 et 1939. Cette courte période est celle où se produit l'essentiel de « la grande poussée expansionniste américaine<sup>20</sup> », laquelle s'atténue ensuite pour faire place à une décennie de relative stabilité<sup>21</sup>. La conclusion que tire Lacroix de ses observations demeure somme toute catégorique :

Donc, le marché québécois a très bien répondu aux ambitions américaines. Aucune résistance ne s'est manifestée dans les journaux de 33 à 36. Si les Québécois ont publié pendant la guerre, leur participation ne fut jamais importante, surtout, elle n'a jamais gêné les *syndicates* américains. Un fait est incontestable : les Américains occupent le territoire<sup>22</sup>.

On trouve déjà formulé dans cet extrait l'antagonisation de la production américaine qui teintera aussi le discours de Falardeau quelques années plus tard. La bande dessinée québécoise apparaît ainsi comme ayant été empêchée, entravée, parce que soumise à un envahisseur s'étant rapidement approprié la majorité de l'espace disponible dans les quotidiens. Les deux chercheurs ont d'ailleurs recours à un langage militaire (occupation, résistance, territoire, offensive) pour décrire la situation de la bande dessinée au Québec dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Se trouveraient donc opposées deux forces tellement inégales qu'aucune véritable lutte n'a même pu être envisagée. On ne saurait douter des faits présentés par Lacroix, dont les travaux dressent un portrait éloquent d'une partie de la production bédéesque mise en circulation dans la province à l'époque susmentionnée. Mais il faut garder à l'esprit que le corpus auquel s'intéresse Lacroix comporte quelques limites, dans la mesure où il n'incorpore que des journaux laïcs à grand tirage, édités dans

---

<sup>19</sup> Chacun de ces 256 titres est distribué par un *syndicate* américain; Y. Lacroix. « La bande dessinée dans les journaux québécois (1930-1950). Un inventaire », *La nouvelle barre du jour*, n° 110-111, Outremont, février 1982, p. 102-103.

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 104.

<sup>21</sup> Dans *le Petit Journal*, particulièrement; Y. Lacroix. « La bande dessinée dans les journaux québécois [...] », p. 108.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 109.



la métropole. Or, la réalité montréalaise ne doit pas être considérée comme modèle unique; c'est peut-être ailleurs qu'il faut chercher les traces d'une cohabitation plus harmonieuse et plus égalitaire des bandes dessinées québécoises et américaines. Michel Viau, dans son *Histoire de la bande dessinée au Québec*, a bien montré comment les journaux catholiques, surtout, entretiennent un rapport complexe et paradoxal avec les *comic strips* en provenance des États-Unis. D'un côté, ils en publient abondamment, désirant s'ajuster aux goûts de leurs lecteurs et aux impératifs économiques qui transforment l'allure de la presse québécoise au début du XX<sup>e</sup> siècle. D'un autre côté, ils proposent des bandes dessinées originales qui sont esthétiquement et thématiquement à l'opposé des *strips* américains. *L'Action catholique*, par exemple, publie des adaptations de romans du terroir, où le traditionalisme canadien-français et le mode de vie rural sont représentés de façon dominante, où le dessin statique se rapproche davantage de la gravure que du crayonné énergique que pratiquent les Américains et à l'intérieur desquelles, enfin, le dialogue est situé dans des légendes, comme le veut la tradition européenne, plutôt qu'à l'intérieur de phylactères<sup>23</sup>.

C'est d'ailleurs sous la loupe de Michel Viau que la question des bandes dessinées américaines au Québec jouit de l'analyse la plus nuancée. À certains égards, le point de vue adopté par Viau s'inscrit en marge du consensus établi précédemment. Sans nier la présence considérable des *comic strips* américains dans la presse québécoise à partir de 1910 – et plus spécifiquement depuis 1922 –, il voit en elle autre chose qu'une entrave à l'épanouissement du médium au Québec. À plusieurs reprises, dans l'*Histoire de la bande dessinée au Québec*, il souligne plutôt les influences américaines de certains artistes québécois. Pour lui, « les premières bandes dessinées québécoises s'inspirent directement de la mode américaine<sup>24</sup>. » *Les Aventures de Timothée*, de Théophile Busnel, reposeraient par exemple sur « des bandes d'un dynamisme et d'une efficacité que l'on ne retrouve, à cette période [en 1907], que dans certaines bandes américaines<sup>25</sup>. » Busnel joue entre autres avec le format des cases et l'emplacement du texte, comme le fait à l'époque Winsor McCay dans le *strip* hebdomadaire *Little Nemo in Slumberland*. Viau observe d'ailleurs la ressemblance entre l'œuvre de McCay et *L'Histoire du Canada pour les enfants*, série réalisée par Albéric Bourgeois pour le quotidien *La Presse*. Dans chaque épisode de cette dernière série, un enfant nommé Charlot vit en rêve un événement de l'Histoire du pays, puis se réveille brutalement, ce qui

<sup>23</sup> M. Viau. *BDQ. Histoire de la bande dessinée au Québec* [...], p. 89-95.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 51.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 41.

met fin à l'épisode. La structure narrative adoptée est la même que celle donnant corps aux aventures de Little Nemo, lesquelles précèdent de quatre ans le travail de Bourgeois. Selon Viau,

ce n'est pas la première fois que Bourgeois s'inspire de la prémisse d'une série américaine pour en créer une qui lui soit propre. C'était le cas de *Zidore* (d'après *Happy Hooligan* d'Opper), mais également de *Toinon et Polype* (inspiré par *Buster Brown* de Outcault lorsque *Toinon* est seul au début, puis par *Katzenjammer Kids* de Dirks lorsque son cousin se joint à la série)<sup>26</sup>.

Loin de s'avérer anecdotiques, les cas des *Aventures de Timothée* et de *L'Histoire du Canada*... constituent peut-être les premiers exemples de transferts d'esthétiques américaines observés dans une œuvre bédéesque québécoise.

Bourgeois n'est pas le seul bédéiste à se laisser influencer par le travail de ses homologues américains. Maurice Gagnon, qui reprend *Les Aventures de Timothée* le 4 juillet 1925<sup>27</sup>, confère lui aussi à ses créations un rythme et une allure rappelant la production américaine de l'époque :

C'est sur le canevas typique du *family strip*, dans la lignée directe de *Bringing Up Father* de Geo McManus, que Maurice Gagnon élabore ses scénarios. En fait, il n'emprunte pas seulement le schéma de cette série classique : son dessin en est directement inspiré (Gagnon va même jusqu'à imiter la signature de McManus!). On retrouve également dans ses planches les décors et les vêtements très Art déco qui ont fait la renommée de la série américaine et auxquels Gagnon porte lui aussi beaucoup d'attention<sup>28</sup>.

Entre 1940 et 1943, Odette Fumet-Vincent et Rodolphe Vincent, sous le nom des Éditions Vincent, créent à leur tour plusieurs bandes dessinées quotidiennes et hebdomadaires<sup>29</sup> directement inspirées d'un modèle apparu dans les pages de quotidiens américains : la série *Prince Valiant*, de Harold Foster<sup>30</sup>. Les Vincent empruntent à Foster son coup de crayon extrêmement détaillé, sa technique de découpage des planches (utilisation d'un vaste registre de plans, dimensions variables des cases, enluminures enjolivant le texte ou le cadre des cases) et son affection pour le genre de l'aventure

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 46-48.

<sup>27</sup> Il succède alors à Arthur Lemay, qui avait ressuscité la série en 1920.

<sup>28</sup> M. Viau. *BDQ. Histoire de la bande dessinée au Québec* [...], p. 84.

<sup>29</sup> Toutes ces œuvres sont des adaptations de romans français d'aventure. On trouve donc *Les aventures de Lagardère* (dans *L'Action catholique*, du 18 novembre 1939 au 26 juillet 1940), basée sur *Le Bossu*, de Paul Féval; *Michel Strogoff* (dans *L'Action catholique*, du 28 septembre 1940 au 8 mars 1941), d'après le roman du même nom écrit par Jules Verne; *Le Mouron rouge* (dans *Le Soleil*, du 3 octobre 1940 au 3 mai 1941), d'après l'œuvre de la baronne Orczy; *La Tulipe noire* (dans *Le Soleil*, du 15 janvier au 27 juin 1941), adaptée du roman d'Alexandre Dumas; *Belle-Rose* (dans *L'Action catholique*, du 15 mars au 8 septembre 1941), basée sur le roman d'Amédée Achard; *La Cape et l'Épée* (dans *Le Soleil et L'Événement*, du 3 août 1941 au 7 juin 1942), adaptation de *La Toison d'or*, du même auteur; *La Fille du Brouillard* (dans *L'Action catholique*, du 16 novembre 1941 au 16 mai 1943), d'après le roman *Charles le Téméraire*, de Walter Scott.

<sup>30</sup> Précisons tout de même que Foster est originaire de Halifax, en Nouvelle-Écosse. Cela dit, c'est après avoir émigré aux États-Unis qu'il entreprend une carrière d'illustrateur.

(une première, dans la bande dessinée québécoise)<sup>31</sup>. À cela s'ajoute le fait que les Éditions Vincent ne sont pas affiliées à un journal en particulier, préférant vendre leurs œuvres à plusieurs acheteurs, ce qui conduit parfois à la publication simultanée d'une même bande dessinée dans deux journaux concurrents<sup>32</sup>. En plus des traits esthétiques mentionnés ci-haut, les Vincent importent donc aussi des États-Unis un modèle d'affaires calqué sur celui des *syndicates* américains.

En somme, bien que les bandes américaines qui traversent la frontière québécoise ne constituent pas le principal objet d'étude de Viau, ce dernier en offre une lecture renouvelée en montrant qu'elles ne se posent pas nécessairement comme les ennemis de la production locale. Au contraire, Viau dévoile la relation constructive qui peut naître de la coprésence d'objets culturels américains et québécois. En adaptant les pratiques et les esthétiques ayant cours aux États-Unis, les bédéistes québécois octroient à leurs œuvres une variété de formes et poussent le médium dans de nouvelles avenues. Autrement dit, les évolutions vécues par la bande dessinée québécoise apparaissent comme étant en partie tributaires du transfert de *comic strips* américains et l'histoire du médium, en ce sens, s'avère aussi être celle de sa relation avec les cultures bédéesques qui l'entourent<sup>33</sup>.

## 1.2 Les superhéros au Québec

Les seules informations disponibles au sujet des bandes dessinées de superhéros traduites et créées originalement au Québec proviennent de trois guides et répertoires ayant permis une première identification de ces productions éditoriales. Bien qu'ils n'adoptent pas une perspective critique, ces ouvrages pionniers permettent de mieux mesurer l'ampleur du transfert culturel opéré depuis la fin des années 1960 et invitent à poursuivre la réflexion.

*Le Guide des comics Héritage*, rédigé par Alain Salois, Glenn Lévesque, Rosaire Fontaine et Jean-François Hébert, a d'abord pour objectif de « redonner leurs lettres de noblesse à ces revues qui furent tant appréciées des jeunes lecteurs québécois, mais qui furent par la suite oubliées au fond

---

<sup>31</sup> Toutes ces caractéristiques sont particulièrement visibles dans les planches hebdomadaires (plutôt que dans les planches quotidiennes) publiées par les Vincent. Les plus longs délais de livraison dont elles profitent donnent l'occasion aux artistes d'effectuer un travail d'une très grande minutie.

<sup>32</sup> M. Viau. *BDQ. Histoire de la bande dessinée au Québec* [...], p. 123.

<sup>33</sup> L'ouvrage de Viau traite aussi des traces d'influences françaises, belges et canadiennes-anglaises discernables dans la bande dessinée québécoise.

des greniers<sup>34</sup>. » Ce mandat conduit les auteurs du *Guide* à recenser et à décrire les 1550 *comics* de superhéros traduits par l'éditeur entre 1968 et 1987. Empreinte de nostalgie, l'entreprise n'est pas dénuée d'intérêt pour autant : elle rappelle l'importance d'une production éditoriale effectivement exclue du canon bédéesque québécois en signalant, par exemple, les multiples changements qui l'affectent tout au long de son existence. Elle indique ainsi que le rythme de publication et le format des fascicules, la qualité de l'impression, la disposition des publicités et la nature des diverses rubriques qui accompagnent les bandes dessinées sont constamment modifiés par la direction d'Héritage afin de concilier un souci de rentabilité avec les goûts des lecteurs, d'ailleurs en continuelle évolution. En dressant principalement un inventaire commenté des *comics* Héritage, ce guide donne pourtant à voir l'effervescence qui caractérise alors l'activité de cet éditeur.

*Le Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*, de Michel Viau, propose quant à lui de recenser l'ensemble des bandes dessinées parues en sol québécois du début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'an 2000. Ce travail l'amène à constater, dans l'introduction à son ouvrage, que si elles font le plaisir des lecteurs, « [l]es histoires de superhéros n'ont jamais attiré les créateurs québécois sauf pour s'en moquer. En fait, les créateurs québécois n'ont à peu près jamais fait de tentatives sérieuses d'investir le marché du *comic book*<sup>35</sup>. » Le genre aurait donc du mal à se sortir des traductions pour s'imposer dans une production indigène. Jean-Dominic Leduc, auteur de *Demi-dieux*, un répertoire des bandes dessinées québécoises originales de superhéros, partage l'avis de Viau. Il déclare ainsi que « [d]'évidence, [les superhéros] n'ont connu que de brèves explorations ponctuelles dans la bande dessinée québécoise. En ce sens, on ne peut donc pas parler d'une industrie du superhéros québécois<sup>36</sup>. » Leduc relativise cependant l'importance de l'« approche parodique du genre<sup>37</sup> », soit la moquerie à laquelle Viau faisait référence, celle-ci ayant surtout préséance au courant des années 1970, au moment où naissent le Capitaine Kébec, de Pierre Fournier, L'Homme-catalogne, de Fernand Choquette (alias Fern) ou encore la Guilde des justiciers du Montréal métropolitain et banlieue inc., de Pierre Fournier et Réal Godbout. Leduc

---

<sup>34</sup> A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J.-F. Hébert. *Le guide des comics Héritage*, [s. é.], 2010, p. 15.

<sup>35</sup> M. Viau. *BDQ. Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*, Laval, Éditions Mille-Îles, 1999, p. 16. Viau emploie par ailleurs le terme « comic book » à la fois pour désigner le support et le genre superhéroïque.

<sup>36</sup> J.-D. Leduc. *Demi-Dieux. 40 ans de super-héros dans la bande dessinée québécoise*, 2<sup>e</sup> édition numérique, Montréal, éditions Mém9ire, mai 2014, p. 6.

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 10.

croit que si l'humour perdure dans les décennies suivantes, elle côtoiera désormais des *comics* de superhéros aux penchants plus dramatiques, inspirés par les *comics* américains du moment. Ces quelques appropriations du genre par des créateurs québécois, bien qu'elles ne s'imposent pas nécessairement sur le plan individuel, finissent néanmoins par former un catalogue superhéroïque suffisamment étoffé pour constituer un phénomène éditorial digne d'attention. En les réunissant, effectivement, il semble qu'il soit possible de dégager des tendances esthétiques, thématiques ou identitaires intimement liées au transfert étudié.

Cet état des connaissances concernant la présence de la bande dessinée américaine et du genre superhéroïque au Québec pose plus de questions qu'il n'en résout. Les *comic strips* publiés dans les journaux canadiens-français, par exemple, sont insérés par Falardeau et Lacroix dans une dichotomie (Eux/Nous) qui crée un rapport d'altérité. Ils deviennent ainsi les ennemis d'une bande dessinée locale qu'ils empêcheraient d'éclore pleinement. Or, nous pourrions aussi émettre l'hypothèse que les bandes dessinées américaines qui paraissent au Québec, à partir du moment où elles sont traduites et rééditées, deviennent des œuvres à l'identité culturelle mixte. L'entreprise éditoriale agirait à ce moment comme le vecteur d'un transfert menant inévitablement à une modification de l'objet initial et, conséquemment, à l'obtention d'un objet nouveau :

Un transfert culturel est parfois une traduction. Il suffit de mettre en regard une édition d'un roman dans une langue quelconque et sa traduction dans une autre langue, d'observer le discours d'accompagnement des quatrièmes de couverture, les illustrations, les formats, l'effet de contexte des séries et même la typographie, pour voir qu'une traduction n'est en aucun cas un équivalent<sup>38</sup>.

Qu'il s'agisse d'un roman ou d'une bande dessinée, on peut penser que la situation demeure la même : la traduction opère une adaptation – et donc suppose une nouvelle création, à des degrés variables – de la publication initiale. On voit donc poindre la nécessité d'adopter une approche moins ethnocentriste de l'histoire de la bande dessinée au Québec, la méfiance envers les objets américains menant peut-être à une mauvaise compréhension des dynamiques réelles ayant eu cours entre ces différents objets culturels. Il s'agit au fond de ne pas considérer ce qui provient d'ailleurs comme étant systématiquement étranger à la culture québécoise; de ne pas négliger la créativité des producteurs (éditeurs, auteurs, traducteurs) et des lecteurs québécois qui rendent possible, par différentes interventions, la réception de bandes dessinées publiées dans un contexte et pour un public différents.

---

<sup>38</sup> M. Espagne. « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettre* [En ligne], 2013, <http://rsl.revues.org/219> (Page consultée le 23 mai 2016).

Par ailleurs, une analyse des bandes dessinées québécoises originales de superhéros s'impose, ne serait-ce que pour vérifier la conclusion émise par Viau et Leduc selon laquelle le genre superhéroïque n'intéresse pas les créateurs québécois, à quelques exceptions près. Même si cette idée devait s'avérer, il faudrait tenter de connaître les raisons des échecs éditoriaux successifs qui consignent les publications superhéroïques originales à une certaine marginalité. Ces dernières sont-elles moins aptes que les traductions à réussir le transfert culturel du genre au Québec? Leur contenu met-il de l'avant une identité trop (ou trop peu) québécoise pour être adoptée par le public cible? Ou se peut-il que les bandes dessinées originales de superhéros donnent l'impression de leur présence intermittente dans la sphère bédéesque québécoise parce qu'elles s'adressent à un lectorat de niche, composé d'un cercle restreint de connaisseurs et de collectionneurs?

En somme, toutes ces questions encouragent l'étude du transfert culturel du genre superhéroïque dans la bande dessinée au Québec comme relevant d'entreprises éditoriales jouant un rôle de vecteurs actifs, au sens génétique du terme. Cela permettrait de saisir ces derniers autrement, soit comme les outils potentiels d'une transgénèse : ils seraient en mesure de faciliter l'intégration de gènes (culturels) étrangers à l'ADN du corps vivant qu'est la culture bédéesque québécoise.

## 2. Objectifs et hypothèses

Afin de résoudre le problème posé dans les pages précédentes, l'analyse sera guidée par trois objectifs et les hypothèses de recherche qu'ils sous-tendent.

### 2.1 La série : lieu privilégié de transferts

Issu du marché des *comic books* américains, le genre superhéroïque se développe depuis ses origines selon un mode sériel. Les éditeurs comme Marvel et DC Comics tirent ainsi profit de la popularité de leurs personnages en assurant la longévité de leurs séries mensuelles, vouées à une existence quasi pérenne. Ce mode de publication, qui repose entre autres sur « la récurrence d'un héros (éponyme ou non)<sup>39</sup> », entraîne une relative fidélisation du lectorat, dont on imagine facilement les retombées économiques positives pour les éditeurs. Toutefois, au-delà de ces

---

<sup>39</sup> P. Sohet. « “Le miroir obscur” : Stratégies paratextuelles et effets pragmatiques », dans P. Bleton (dir.). *Armes, Larmes, Charmes...Sérialité et paralittérature*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1995, p. 223.

considérations pécuniaires, la sérialité crée aussi l'environnement propice au (re)déploiement de transferts culturels, pour une raison notable : elle permet des ajustements, d'un numéro à l'autre d'une série, en tenant compte de l'avis des lecteurs.

Les *comics* de superhéros publiés par les Éditions Héritage sont peut-être ceux qui donnent le mieux à voir cette utilisation de la série comme lieu de rapports dynamiques entre l'éditeur et le lecteur, ces échanges prenant d'ailleurs des formes diverses. Le « Coin du lecteur », par exemple, agit en tant qu'espace de dialogue en présentant les échanges épistolaires entre les lecteurs et les éditeurs des *comics* Héritage. Riche en informations, cette rubrique, elle-même calquée sur ce qui se trouve à l'époque dans les *comics* américains<sup>40</sup>, permet aux nouveaux adeptes de superhéros de s'enquérir des origines de leurs personnages favoris, d'en apprendre plus sur l'univers narratif élargi de Marvel et DC Comics ou, encore, de spécifier quelles séries sont les plus (ou les moins) appréciées. Autrement dit, elle semble faciliter le transfert du genre superhéroïque en permettant aux lecteurs d'aller chercher des informations complémentaires à celles contenues dans les récits publiés et en fournissant des indications aux éditeurs quant aux modèles superhéroïques qui trouvent le plus facilement preneurs : « Nous lisons toutes les lettres que nous recevons parce qu'elles sont un excellent moyen de savoir ce que les lecteurs pensent de nos comics. Nous aimons recevoir toutes sortes de commentaires pour nous aider à améliorer nos revues pour qu'elles continuent de plaire à nos lecteurs<sup>41</sup>. »

Avec le temps, d'autres rubriques trouvent leur place au sein des *comics* Héritage et agissent dans le même sens que le « Coin du lecteur » en ayant toutefois une fonction plus ouvertement informative, pour ne pas dire pédagogique. « L'Info-Héritage », « Le H. Magazine » et « Les leçons de dessin », par exemple, servent toutes à faire connaître au lecteur l'une ou l'autre facette de l'univers des *comics* américains. Qu'il soit question de fournir des renseignements sur l'histoire du genre superhéroïque, de résumer la biographie des protagonistes dont on publie les exploits ou

---

<sup>40</sup> Encore aujourd'hui, on retrouve dans plusieurs *comics* américains, tous genres confondus, un « letters column » où les lecteurs, les éditeurs et parfois même les auteurs peuvent dialoguer. L'idée est de créer un sentiment de communauté, essentiel, selon Matthew Pustz, à ce qu'il nomme la « fan culture », soit la culture des amateurs de *comics*; M. J. Pustz. *Comic Book Culture. Fanboys and True Believers*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999, 244 p.

<sup>41</sup> G. Conway, G. Kane et S. Lee. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 23, traduction anonyme, Saint-Lambert, Éditions Héritage, [s. d.], [s. p.].

d'enseigner les fondements du dessin (et, par le fait même, de l'esthétique picturale spécifique au genre), l'effet demeure apparemment le même : par ce transfert de connaissances relatives à la bande dessinée américaine de superhéros s'opère vraisemblablement, à long terme, l'appropriation de cet objet exogène à la sphère culturelle québécoise.

Ces pistes de réflexion seront creusées afin de mieux cerner la relation qui existe entre la publication sérielle et les transferts culturels, en tentant particulièrement de comprendre comment ces derniers gagnent en efficacité dès lors qu'ils se déploient dans la durée et que les stratégies qui leur donnent cours peuvent ainsi se multiplier et se superposer. Il s'agira aussi d'identifier le rôle du lecteur dans ce processus, lui qui peut profiter de la sérialité pour contribuer activement au contenu de certaines œuvres.

## 2.2 Microstructure et macrostructure des transferts culturels

L'une des ambitions de la recherche sur les transferts culturels est d'arriver à joindre le particulier et le général : « La globalité doit en effet être observée à partir de cas bien précis, voire de singularités<sup>42</sup>. » Or, cela suppose que le transfert culturel d'un objet puisse s'opérer au moins à deux échelles.

Considérons, dans un premier temps, les transferts culturels observables par l'étude de cas bien spécifiques. Les modalités (essentiellement pédagogiques) des transferts ayant cours dans les rubriques éditoriales susmentionnées, par exemple, ne concernent pas nécessairement l'ensemble des procédés mis en œuvre dans le corpus analysé. Dans certains cas, effectivement, les transferts semblent moins initiés par le paratexte que par la reprise et le détournement d'éléments narratifs, comme dans les publications de The Other Side Productions. Les trois *comic books* en question (*Merx*, *Flayr* et *Bear*) s'accaparent ainsi certaines tendances esthétiques propres à la bande dessinée de superhéros des années 1990, en demeurant toutefois critiques vis-à-vis de l'objet transféré. L'ironie se voit alors convoquée afin de souligner les exagérations du genre sous lequel se rangent volontiers – et en toute lucidité – les récits déployés. Les quelques commentaires métatextuels qui se dégagent des œuvres, toutefois, ne peuvent exister et être appréciés pleinement que si les codes des univers superhéroïques américains s'avèrent connus à la fois des auteurs et du lectorat

---

<sup>42</sup> M. Espagne. « La notion de transfert culturel » [...], <http://rsl.revues.org/219> (Page consultée le 27 avril 2016).



québécois : seule la mise en relation implicite des titres de l'éditeur montréalais avec ceux des producteurs américains permet d'apercevoir la récupération et le détournement que subit le genre sous la plume des auteurs locaux. Parues à des époques différentes, les bandes dessinées des Éditions Héritage (publiées entre 1968 et 1987) et de The Other Side Productions (publiées en 1993) constituent, en bref, les supports de transferts culturels différents poursuivant des visées tout aussi distinctes. Chez Héritage, on semble vouloir enseigner un savoir rudimentaire quant au genre superhéroïque, tandis que chez The Other Side Productions, ce savoir maintenant acquis est utilisé, par procédé transtextuel, pour produire un sens nouveau. En d'autres mots, le transfert du genre superhéroïque posséderait des structures et des mécanismes distincts selon les corpus et les époques.

Lorsqu'on les relie, les nombreux transferts spécifiques forment, sur le plan macrostructurel, un transfert général du genre suivant un processus évolutif et cohérent. Ainsi, avant les années 1960, le genre superhéroïque n'existe pas dans la sphère bédéesque québécoise, sinon dans quelques journaux publiant de courtes aventures de Superman et Batman<sup>43</sup>. Puis, à partir de 1968 et jusqu'au début des années 1990, diverses maisons d'édition font paraître des traductions de *comic books* américains de superhéros en adoptant d'ailleurs le *comic book* comme support privilégié<sup>44</sup>. Émergent ensuite, à la fin des années 1980, des dizaines d'éditeurs québécois de *comic books* de superhéros originaux, c'est-à-dire d'objets inédits, conçus en totalité par des acteurs québécois. D'un point de vue macrostructurel, on peut donc déjà supposer qu'il y a trois grandes étapes dans le processus général du transfert du genre superhéroïque au Québec. La première serait marquée par une relative absence de cet objet culturel, contredite périodiquement par des tentatives d'incursion sous forme de bandes quotidiennes ou hebdomadaires, dans les journaux. La seconde coïnciderait avec l'apprentissage du genre superhéroïque par le lectorat québécois, *via* des *comic books* offerts en traduction<sup>45</sup>. La troisième verrait s'effectuer une appropriation, voire une subversion des caractéristiques du genre par des éditeurs et créateurs québécois publiant des bandes

---

<sup>43</sup> Les détails concernant les dates de publication des séries de ces héros dans les journaux québécois peuvent être trouvés dans la banque de données en ligne WIKIA. *Encyclopédie de la bande dessinée de journal au Québec 1918-1988*, [En ligne], 2015, [http://fr.la-bd-de-journal-au-quebec.wikia.com/wiki/Wikia\\_La\\_BD\\_de\\_Journal\\_au\\_Qu%C3%A9bec](http://fr.la-bd-de-journal-au-quebec.wikia.com/wiki/Wikia_La_BD_de_Journal_au_Qu%C3%A9bec) (Page consultée le 19 mai 2016).

<sup>44</sup> Les éditions Héritage font aussi paraître 24 albums de superhéros, mais cette production est marginale si on la compare aux 1550 *comic books* de superhéros édités par la maison.

<sup>45</sup> Rappelons que l'appareil paratextuel complexe de ces publications contribue alors grandement au transfert en question.

dessinées originales de superhéros. Tous les transferts ayant cours à petite échelle, en synchronie, participeraient donc d'un transfert à grande échelle devenant palpable seulement dans une perspective diachronique.

En d'autres mots, la thèse étudiera d'une part les microstructures du transfert du genre superhéroïque afin de rendre compte des particularités propres à chaque cas, car c'est dans le détail que se décèlent les multiples stratégies mises en œuvre par les éditeurs pour que leurs entreprises réussissent. D'autre part, l'analyse tentera de relier entre elles ces manifestations singulières du transfert culturel pour mieux cerner les contours macrostructurels du transfert en question et observer ainsi le phénomène global d'un point de vue historique.

### **2.3 La spécificité des récits et des personnages superhéroïques originaux**

En partant du principe que tout transfert implique une resémantisation de l'objet initial pour faciliter son intégration et assurer sa pertinence dans la sphère culturelle d'accueil, on peut supposer que la bande dessinée de superhéros, à partir du moment où elle est conçue entièrement par des créateurs et des éditeurs québécois, acquiert une certaine autonomie par rapport aux modèles américains dont elle s'inspire. De quelle manière se traduit cette autonomie, à l'intérieur des textes<sup>46</sup> et des illustrations? Que nous révèle l'analyse des types de récits et de personnages? Un parcours rapide de notre corpus permet déjà, par exemple, de voir émerger la figure antagoniste du terroriste étranger menaçant l'unité nationale canadienne. À travers elle, le genre superhéroïque typiquement québécois se dote par exemple d'un discours politique qui s'inspire des tensions référendaires et qui prône la réconciliation des fameuses deux solitudes. Par ailleurs, les œuvres de The Other Side Productions et de Matrix Graphic Series, entre autres, laissent croire que l'autonomie de la production superhéroïque locale, indissociable d'une quête de singularité, se concrétise surtout à travers le rejet plus ou moins affirmé de la production américaine et des clichés qu'elle véhicule. Cela étant dit, il importe donc d'étudier les caractéristiques des récits et des personnages superhéroïques propres à la sphère culturelle québécoise afin de dévoiler la logique (commerciale, sociologique, identitaire) octroyant à la production locale ses inflexions spécifiques.

---

<sup>46</sup> Le terme réfère ici au contenu fictionnel des œuvres et se distingue du paratexte.

### 3. Outils théoriques et conceptuels

La nature des objets étudiés dans cette thèse, soit les *comics* de superhéros publiés au Québec, commande le recours à trois fondements conceptuels. La théorie des transferts culturels permet d'abord de problématiser les enjeux découlant de la traduction et des autres types d'adaptations nécessaires à l'incursion du genre superhéroïque dans l'aire culturelle québécoise. La notion de sérialité, ensuite, nous renseigne quant aux conditions et aux pratiques de production et de réception du corpus. Enfin, la poétique du superhéros fournit les archétypes à partir desquels se conçoivent le genre, ses déclinaisons et ses transgressions.

#### 3.1 Les transferts culturels

La théorie des transferts culturels est issue des recherches conduites par les historiens Michel Espagne et Michael Werner, au milieu des années 1980, au sujet des échanges littéraires et culturels entre la France et l'Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>47</sup>. Les chercheurs illustraient comment il était possible, à cette époque et des deux côtés du Rhin, de posséder une identité nationale brouillée : « Être allemand, c'était être français, et la constatation inverse s'imposait aussi<sup>48</sup>. » Depuis, la théorie a été reprise pour étudier la circulation d'objets et d'idées dans une multitude de périodes historiques et d'espaces différents.

Au cœur de la notion se trouvent deux fondements : la conviction que « [d]e façon générale, les sciences humaines correspondent à des récits nationaux, limités à des espaces linguistiques particuliers<sup>49</sup> » et l'ambition de renverser cette situation en « offr[ant] un accès à la compréhension, sinon de l'histoire globale, du moins de configurations transnationales larges, en articulant la description du particulier et de l'universel<sup>50</sup>. » Pour ce faire, il importe de retracer objectivement les déplacements et les transformations d'objets transférés d'une aire culturelle<sup>51</sup> à une autre. Par

---

<sup>47</sup> Voir surtout M. Espagne et M. Werner (dir.). *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988, 476 p.

<sup>48</sup> M. Espagne. « Transferts culturels », *Encyclopédie Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/transferts-culturels/> (Page consultée le 10 mai 2016).

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> « Les aires culturelles se définissent par un certain nombre de paramètres comme la langue, l'histoire, la morphologie sociale. On peut dire qu'il y a aires culturelles distinctes à partir du moment où, sur un ou plusieurs points, deux communautés ou groupes humains se différencient. »; M. Doré. « Fonctionnement du transfert culturel et examen d'un

exemple, pour bien comprendre la présence du genre superhéroïque au Québec, il faut tenir compte de ses origines et de sa dimension américaines, de son appartenance à un architexte initialement exogène, tout en cherchant à comprendre comment se conçoit, dans chacune de ses manifestations singulières, une québécoïté induite par « une dynamique de resémantisation<sup>52</sup> » et caractérisée par une américanité<sup>53</sup> plus ou moins manifeste. En bref, la démarche consiste à se demander en quoi faire de la bande dessinée québécoise, c'est faire de la bande dessinée américaine et, inversement, comment la traduction de bandes dessinées américaines donne naissance à des œuvres indéniablement québécoises.

Toutefois, même si le comparatisme est inclus dans sa démarche,

[l]a notion de transfert [...] dépasse la question de l'identification des possibles emprunts – une approche certes érudite, mais parfois réductrice – pour privilégier l'étude de la circulation des agents de diffusion et des mécanismes d'appropriation, en s'attachant autant que possible à l'analyse des contacts concrets et mesurables entre les cultures<sup>54</sup>.

Dans l'analyse d'un transfert, la question du processus (comment le transfert est-il opéré?) et celle des agents (qui collabore au transfert?) ont la même pertinence que celle du résultat (quelle forme prend l'objet transféré?). En fait,

[d]écrire les étapes par lesquelles un objet transféré entre en contact avec la culture d'arrivée en s'y intégrant et identifier les agents qui travaillent à cette intégration, c'est [...] observer les étapes d'intériorisation d'une nouvelle réalité dans une société et souligner le caractère dynamique de cette intériorisation<sup>55</sup>.

Mais, comme le demande Béatrice Joyeux, « [s]i l'on rejette la notion d'ensembles nationaux ou identitaires fixés, travailler sur des “transferts culturels” n'implique-t-il pas qu'on accepte l'existence de deux “cultures”, certes non fermées puisque communicant, mais distinctes tout de même<sup>56</sup>? » En fait, il n'est pas tant question de rejeter la notion d'ensembles ou d'espaces nationaux que de l'élargir. Il s'agit de montrer, en gros, qu'une culture « pure » est une construction artificielle, que l'identité culturelle d'un groupe repose au moins partiellement sur la « sélection, transformation et appropriation des objets et des pratiques culturels selon la sensibilité de chaque

---

cas franco-canadien dans le marché du livre, 1970-2000 », dans M.-P. Luneau, J. Vincent, J.-D. Mellot et S. Montreuil (dir.), avec la collaboration de F. St-Laurent. *Passeurs d'histoire(s). Figures des relations France-Québec en histoire du livre*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 442.

<sup>52</sup> M. Espagne. « La notion de transfert culturel » [...], <http://rsl.revues.org/219> (Page consultée le 10 mai 2016).

<sup>53</sup> Comprise ici comme l'appartenance culturelle à l'Amérique du Nord.

<sup>54</sup> S. Danaux et N. Doyon. « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle », *Mens. Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 12, n° 2, 2012, p. 11.

<sup>55</sup> M. Doré. « Fonctionnement du transfert culturel [...] », p. 446.

<sup>56</sup> B. Joyeux. « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2003, p. 157.

récepteur individuel, mais aussi en fonction des besoins de la société d'accueil et des motivations conjoncturelles [...]»<sup>57</sup>. D'une manière un peu paradoxale, la théorie des transferts culturels appelle une « déconstruction des identités nationales<sup>58</sup> » closes pour arriver à les définir objectivement sans occulter la porosité de leurs frontières. Dit autrement, « [l]es aires culturelles, dont la recherche sur les transferts culturels révèle les imbrications, sont donc des configurations provisoires, mais nécessaires à la compréhension des phénomènes de circulation culturelle<sup>59</sup>. »

Par ailleurs, les transferts culturels n'impliquent jamais que deux aires culturelles. Dans le cas qui nous occupe, par exemple, on peut légitimement croire que le transfert du genre superhéroïque dans la bande dessinée québécoise relève d'un réseau d'influences américaines et européennes agissant sur la production bédéesque de la Belle Province. Les traductions hexagonales de *comics* américains qui pénètrent le marché québécois, ainsi, ont pu avoir une incidence sur les choix éditoriaux des producteurs et sur les habitudes et les goûts du lectorat au Québec. Mais puisque les études se penchant en tout ou en partie sur le transfert du genre superhéroïque en Europe sont encore rares – les travaux de Thierry Crépin, décédé prématurément, promettaient de remédier à cette situation – la démarche menée dans cette thèse se bute déjà à un obstacle de taille : pour considérer les transferts multilatéraux du genre superhéroïque, il faudrait analyser les cas français, belges, italiens, entre autres, en tenant compte de la trajectoire des producteurs et du contexte socioculturel qui leur est propre. Or, une tâche d'une telle ampleur risque éventuellement de détourner le chercheur de son objet premier et de subordonner l'analyse de détail aux observations générales. Comme l'explique Espagne :

Un transfert culturel n'a jamais lieu seulement entre deux langues, deux pays ou deux aires culturelles : il y a quasiment toujours des tiers impliqués. On doit donc plutôt se représenter les transferts culturels comme des interactions complexes entre plusieurs pôles, plusieurs aires linguistiques. On fait du passage en Allemagne des Lumières françaises un phénomène bien étroit si on néglige ses racines anglaises et ses prolongations russes. Et aborder la culture de la Russie à l'époque de Catherine II, c'est comprendre l'interaction entre l'Empire russe, la culture allemande de l'impératrice, son intérêt pour la France et pour une Italie souvent revue à travers le prisme de la littérature française. Toutefois, s'il est facile de reconnaître des lieux où se rencontrent de nombreux espaces culturels, des lieux qu'on pourrait considérer, en utilisant un néologisme, comme des « portails de globalisation », la description ne peut s'opérer que sur des rencontres d'un nombre réduit de termes. La représentation de croisements généralisés reste inopérante<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> S. Danaux et N. Doyon. « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle », *Mens. Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 12, n° 2, 2012, p. 9.

<sup>58</sup> M. Espagne. « Transferts culturels », *Encyclopédie Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/transferts-culturels/> (Page consultée le 10 mai 2016).

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> M. Espagne. « La notion de transfert culturel » [...], <http://rsl.revues.org/219> (Page consultée le 10 mai 2016).

La présente thèse privilégiera l'étude des rencontres entre les deux pôles principaux du transfert du genre superhéroïque (le Québec et les États-Unis) et un pôle secondaire (le Canada anglais), afin d'éviter l'écueil des généralisations et des méconceptions auquel une mauvaise connaissance des aires culturelles impliquées dans le processus de transfert peut conduire.

En terminant, précisons qu'Espagne considère que « la circulation des œuvres d'art constitue un phénomène particulièrement caractéristique des transferts culturels » et que « [l]es histoires littéraires sont traditionnellement, dans l'éventail des sciences humaines, un des lieux les mieux adaptés à l'étude des transferts culturels<sup>61</sup>. » Le recours à cette notion pour analyser la pénétration et le développement du genre superhéroïque au Québec apparaît donc tout indiqué.

### 3.2 La sérialité

La sérialité est un concept provenant des études paralittéraires théorisé par Paul Bleton, entre autres, au milieu des années 1990. Les termes « paralittérature » et « littérature sérielle » renvoient d'ailleurs souvent aux mêmes objets et entretiennent une relation quasi synonymique. Cela dit, l'étude des objets paralittéraires sous l'angle de la sérialité permet de comprendre la paralittérature « non pas à partir de son opposition classique et institutionnelle à la Littérature, mais à partir de sa place dans la culture médiatique et de sa caractéristique majeure : être produite et consommée en série<sup>62</sup>. » L'objectif consiste à considérer et à analyser les objets en dehors de leurs rapports aux œuvres légitimées par l'institution, et donc à éviter d'interpréter les productions et les pratiques sérielles en fonction de leur positionnement dans une hiérarchie. La sérialité, en tant qu'outil d'analyse, s'impose aussi simplement en raison des formes dominantes du médium bédéesque, puisque « [l]a littérature dessinée demeure en effet en grande partie une narration caractérisée par les contraintes du feuilleton<sup>63</sup> ». Cela s'avère d'autant plus lorsque l'on s'intéresse, comme dans le cas présent, aux *comics mainstream*, lesquels empruntent les supports (la presse, le fascicule), le rythme de publication (hebdomadaire, mensuel ou bimensuel) et les schémas narratifs (épisodiques, feuilletonnesques) de la culture sérielle, depuis le milieu des années 1930.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> P. Bleton. *Ça se lit comme un roman policier*, Québec, éditions Nota Bene, 1999, p. 18.

<sup>63</sup> J. Baetens. « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie*, n° 16, [En ligne], 2009, <http://narratologie.revues.org/974>, (Page consultée le 10 mai 2016).

Les caractéristiques de la production littéraire sérielle et leurs « incidences déterminantes et sur le support, le livre comme objet, et sur le contenu, le Récit paralittéraire<sup>64</sup> » sont déjà bien connues. Le principe économique régissant la sérialisation des œuvres mène à la poursuite de deux objectifs agissant comme moteurs d'une littérature qui s'industrialise : rapidité et rentabilité. Tout est mis en œuvre afin de maximiser les profits de la maison d'édition, qui devient une entreprise culturelle. Des économies sont faites lors de la confection matérielle des livres, notamment en optant pour un papier de qualité inférieure et en privilégiant des supports peu dispendieux (le fascicule, le livre de poche). Les récits reposent sur des clichés et des motifs connus, ce qui facilite la lecture et accélère le rythme d'écriture. Cela est nécessaire, puisque l'offre doit être sans cesse renouvelée. Les parutions s'avèrent ainsi très fréquentes, mais la durée de vie des œuvres en commerce est courte, leur obsolescence étant rendue inévitable par l'arrivée imminente d'objets nouveaux. La fonction publicitaire du paratexte est, de plus, bien exploitée : l'illustration de couverture, le résumé de l'intrigue et la photographie de l'auteur connu, trouvés en quatrième de couverture des romans populaires, tout comme les extraits de critiques élogieuses parsemant les pages liminaires du livre sollicitent le lecteur/acheteur, attirent son attention... En somme, une logique principalement commerciale domine et façonne à divers degrés la production sérielle, qui participe d'une industrie culturelle motivée surtout par le profit économique.

Hormis ces caractéristiques liées à la production et à la mise en marché des œuvres sérielles se décerne aussi un fondement esthétique qui module et définit les nombreuses formes de la sérialité. D'après Matthieu Letourneux, en effet, la série se distingue de tout ensemble aléatoire d'objets en liant les œuvres qui en participent par un trait commun. En ce sens, « [l']unité conceptuelle de la série tient donc à l'idée d'un système cohérent, à un rassemblement motivé d'objets<sup>65</sup>. » La sérialisation, qu'elle soit opérée par l'auteur, l'éditeur ou le lecteur, correspond dans cet esprit à une action visant à réunir des objets selon leurs propriétés transversales. Cela revient à « rapporter une œuvre à d'autres productions avec lesquelles elle partage une cohérence, laquelle peut être formelle, thématique, affecter la structure, la narration, la diégèse, etc<sup>66</sup>. » De ce postulat général découlent plusieurs conclusions. Il appert d'abord que la série ne constitue pas obligatoirement une succession d'œuvres définie, arrêtée. Les aventures des superhéros les plus populaires, par

---

<sup>64</sup> P. Bleton (dir.). *Armes, Larmes, Charmes...Sérialité et paralittérature*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1995, p. 8.

<sup>65</sup> M. Letourneux. *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, 2017, p. 28.

<sup>66</sup> *Ibid.*

exemple, se poursuivent depuis plus d'un demi-siècle déjà et semblent vouées à une existence pérenne. Plus encore, la variété de critères à partir desquels se construit la mise en relation (c'est-à-dire la sérialisation) des œuvres fait en sorte que la série peut se concevoir, au sens très large, comme un architexte regroupant nombre de sous-séries : « [i]l arrive aussi fréquemment que la série renvoie à un ensemble indéfini d'éléments, comme dans un genre, dont il est généralement impossible de proposer des limites précises, et donc de relever toutes les œuvres qui le composent.<sup>67</sup> » La série se pense ainsi à plusieurs niveaux et ses déclinaisons représentent des groupes gigognes. Le genre englobe des séries éditoriales, elles-mêmes composées de collections ou de séries centrées sur des personnages récurrents, etc. En fait, les contours flous de la série annoncent le pouvoir que se partagent une multitude d'acteurs afin de la définir :

[...] les effets de sérialité dépendent avant tout de la position des producteurs et récepteurs par rapport à la série, de leur façon d'appréhender celle-ci, de la circonscrire plus ou moins précisément. Les propriétés objectives, intrinsèques de la série orientent leur regard, mais ce qui produit du sens, c'est la série qu'ils constituent eux-mêmes, en fonction de ce qu'ils connaissent du corpus qu'ils convoquent, et qui peut être plus ou moins arbitraire<sup>68</sup>.

La mise en série des œuvres, en somme, peut relever aussi bien de pratiques autoriales, éditoriales que lectorales et échapper pour cette raison à l'intentionnalité des producteurs. Il ne faut pas s'étonner, alors, que certaines séries organisent les différents textes qui la composent selon un ordre précis : il s'agit du principal moyen dont disposent les créateurs afin de maintenir leur emprise sur le processus de sérialisation. L'expérience du lecteur consommant dans le désordre les romans de la série *Hunger Games*, ainsi, sera gâchée par la continuité narrative unissant les tomes entre eux. L'abandon progressif du récit épisodique au profit d'intrigues à long déploiement, dans les *comics* de superhéros, produira le même effet.

L'approche de Letourneux, qui conceptualise la série comme un système d'œuvres interconnectées, situe aussi l'architextualité (« relation d'un texte à une catégorie générique ou transcendante<sup>69</sup> ») et l'intertextualité (« relation explicite d'un texte à un ou plusieurs autres textes<sup>70</sup> ») au cœur du phénomène étudié. À la suite de Daniel Couégnas et Gilles Deleuze, Letourneux observe ainsi que la tension entre la répétition et la différence s'avère typique de l'œuvre sérielle et s'actualise à

---

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 29.

<sup>68</sup> *Ibid*.

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 36.

<sup>70</sup> *Ibid*, p. 35.



travers un double procédé d'adhésion et de distanciation par rapport à la catégorie textuelle (l'architexte) et aux autres œuvres (les intertextes) convoquées :

En réalité, la relation sérielle oscille toujours entre une dynamique de répétition et un souci de différence. Chaque récit de genre raconte une *autre* histoire tout en conservant les *mêmes* propriétés génériques, chaque œuvre d'un ensemble de récits situés dans un univers récurrent propose sa propre extension de l'univers et l'enrichit d'autant; chaque livre ajoute à la collection ses traits spécifiques en même temps qu'il entre en résonance avec les autres œuvres et participe à la définition générale de la collection<sup>71</sup>...

L'équilibre entre le semblable et le différent recherché par tous les acteurs gravitant autour de l'œuvre sérielle influence d'ailleurs leurs pratiques respectives :

Que le plaisir du lecteur soit tiré de la confrontation d'une œuvre unique (différence) aux principes sériels à travers lesquels il l'appréhende (répétition) nous semble une évidence. De même, l'activité de l'écrivain sériel s'inscrit aussi dans une logique de variation, quand bien même celle-ci se limiterait à quelques trouvailles astucieuses (nouveau cadre pour le héros, rencontres – et conflits – inhabituels dans un roman sentimental, adaptation d'une œuvre à succès sur un autre support, etc.)<sup>72</sup>.

Le dernier chapitre de la présente thèse montrera d'ailleurs comment les pôles susmentionnés (*répétition* et *différence*) interviennent dans la réception des œuvres, dès lors qu'ils sont revendiqués ou reniés par les producteurs et sollicités par les lecteurs en tant que critères d'appréciation.

Enfin, à la production sérielle correspond justement un acte de lecture sérielle qui réunit compétences, connaissances et effets lectoraux. Selon le modèle développé par Paul Bleton, la lecture sérielle repose sur quatre éléments : l'intensité de son déclenchement, la symétrie de l'offre et de la demande, la reconnaissance comme compétence cognitive cardinale et l'extensivité comme son caractère dominant<sup>73</sup>. Le premier de ces éléments concerne la faculté de la série à reproduire chez le lecteur le plaisir ressenti en parcourant certains types de récits ou de situations narratives précises, qu'il voudra retrouver. « En sérialisant sa production, en donnant au récit paralittéraire des raisons de recommencer, [la série] offre du coup au lecteur les blandices d'un trouble infini, d'un plaisir renouvelé à chaque nouvelle parution<sup>74</sup>. » En ce sens, la répétition est efficace non seulement pour les éditeurs qui en usent afin de gagner en productivité, mais aussi pour le lecteur désireux de ressentir périodiquement une émotion déjà vécue. La série devient alors la promesse d'un plaisir continuellement réactualisé.

---

<sup>71</sup> *Ibid*, p. 31.

<sup>72</sup> *Ibid*.

<sup>73</sup> P. Bleton. « Un modèle pour la lecture sérielle », *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, 1997, p. 45-55.

<sup>74</sup> *Ibid*, p.46.

Vient ensuite la symétrie entre l'offre sérielle et la demande du lectorat, primordiale au succès de l'entreprise éditoriale. En effet,

[L]a collection de l'éditeur et la série éponyme se fondent sur le calcul qu'être captivé équivaut à devenir un marché captif; l'industrie paralittéraire espère que la sérialisation tendancielle de la consommation ne fera que reproduire la sérialisation éditoriale, le lecteur la collectionnant au fur et à mesure, dans l'attente impatiente du volume suivant – au risque de l'émoussement de l'intensité première, jusqu'à la déception ou l'ennui... et l'arrivée de séries de substitution<sup>75</sup>.

L'adéquation entre séries proposées et séries attendues est donc nécessaire à la « captivité » du lectorat (ou, en termes plus modérés, à sa fidélité). Cette situation implique la sensibilité des éditeurs aux variations du marché, aux effets de mode et aux changements de goûts, lesquels engendrent de nouvelles attentes, comblées par de nouvelles offres, et ainsi de suite. Les « Coins du lecteur », dans les bandes dessinées de superhéros publiées au Québec, révèlent ce dynamisme requis par l'immédiateté de la réception des œuvres : on y rassure le lecteur insatisfait, on titille le lecteur inconditionnel et passionné, vraisemblablement dans le but de les inciter à acheter les numéros suivants des titres qu'ils consomment. La lecture sérielle entraînerait dans ces cas une rétroaction (de la part des lecteurs), elle-même à l'origine d'une réaction (chez les éditeurs) motivée par un souci de symétrie entre les horizons d'attente projeté et réel.

Bleton stipule aussi que la lecture sérielle repose sur la capacité des lecteurs à reconnaître certains éléments plus ou moins codés : le genre, l'univers de référence, les stéréotypes et motifs narratifs, etc. Malgré son apparente simplicité, le récit sériel convoque ainsi des connaissances qui en améliorent l'appréciation. C'est aussi ce que soutient Letourneux lorsqu'il affirme que les stéréotypes

[...] fonctionnent comme des signes, souvent repérables dès les premières lignes, et même, généralement, avant même que le livre soit ouvert, à travers tout un ensemble d'informations péritextuelles (titre, illustration de couverture, collection, prière d'insérer) qui exhibent ce tissu inter- et architextuel pour lui donner sa pleine efficacité, jusqu'à déterminer largement le pacte de lecture<sup>76</sup>.

La compétence lectorale permettant de déceler des variations subtiles dans les motifs, de les décoder instinctivement ou même de prédire le déroulement d'un récit – trois actions qui sont autant de sources de plaisir – dépend d'un savoir préalable, d'ailleurs enrichi par une pratique de lecture avide et ininterrompue.

---

<sup>75</sup> *Ibid*, p.47.

<sup>76</sup> M. Letourneux. *Fictions à la chaîne* [...], p. 39-40.

L'extensivité de la lecture, en effet, permet enfin de constituer l'encyclopédie cognitive où sont recueillies les connaissances accumulées par le lecteur, qui se spécialise au fil de ses lectures et tire ainsi un plaisir croissant de son activité. Lorsqu'elle tire profit de la propension des productions sérielles à réitérer des formules et des stéréotypes puisés dans un bassin commun, cette compétence lectorale fait en sorte que « lire dans un genre, c'est aussi répondre à un programme de déchiffrement<sup>77</sup> » pouvant se poser comme un jeu – pourvu que le lecteur qui s'y prête s'avère suffisamment expérimenté. À cet égard, il n'est pas surprenant que les éditions Bandes Dessinées Fantastiques adjoignent à leurs traductions de séries américaines (*X-Men*, *Spider-Man*) des fiches descriptives et biographiques concernant les personnages mis en scène dans les récits. Absentes des versions originales, celles-ci peuvent aider les lecteurs québécois qui plongent dans l'univers Marvel pour la première fois à acquérir rapidement les références permettant la compréhension aisée du récit. Une fois équipé convenablement, le lectorat pourra à son tour tenter de déceler les variations ou de prédire les aléas du récit, transformant l'acte de lecture en performance hautement participative.

Bref, le concept de la sérialité ainsi défini offre un cadre à l'intérieur duquel interroger et interpréter les mécanismes sociaux, économiques et (trans)textuels qui interviennent dans le transfert du genre superhéroïque. Il fournit aussi des outils pour tenter de saisir l'impact direct ou indirect qu'a le lecteur sur les transformations des objets mis à l'étude, en montrant que « la réception du récit sériel est une activité sociale, et non individuelle, dans le sens où elle est fortement modelée par la socialité qui l'entoure<sup>78</sup>. » Enfin, il propose implicitement d'envisager l'éditeur comme un agent de transfert dont le travail est infini et dynamique, au sens où il s'effectue simultanément et parfois en réaction à l'acte de lecture.

### 3.3 Le genre superhéroïque

Poser la question du genre superhéroïque, c'est d'abord poser celle maintes fois débattue du genre dans les arts. Pour le philosophe Jean-Marie Schaeffer, un genre littéraire, par exemple, renvoie à une catégorie de textes constituée conjointement par des auteurs, des éditeurs et des lecteurs. Il s'agit ni plus ni moins que d'un « terme général identique appliqué à un certain nombre de

---

<sup>77</sup> *Ibid*, p. 195.

<sup>78</sup> A. Goudmand. « Narratologie du récit sériel. Présentation de quelques enjeux méthodologiques », *Revue Proteus. Cahiers des théories de l'art*, n° 6, 2013, p. 88.

textes<sup>79</sup> », d'un signifiant dont le signifié est appelé à changer selon les époques et les contextes. Le genre se dote donc d'une fonction essentiellement classificatoire, regroupant sous la même égide des textes qui ont en commun un lot suffisant de caractéristiques pour qu'on les associe entre eux : en empruntant à un registre normé de personnages, de situations ou d'approches esthétiques et linguistiques, pour l'auteur; en les publiant dans une même collection ou en les présentant sous un paratexte codifié, pour l'éditeur; en faisant intervenir un réseau de connaissances implicites acquises par la lecture préalable de textes issus du même genre, pour le lecteur. L'opération classificatoire peut même revêtir une dimension hiérarchique, tous les genres ne disposant pas de statuts égaux dans le monde des lettres. Ainsi, pour Antoine Compagnon, le « système des genres est une institution sociale et idéologique : c'est un système de valeurs et de normes. Ce système est lié à la définition, ou à la non-définition, de la littérature aujourd'hui<sup>80</sup>. » Le constat s'étend aux autres formes d'art, la télévision, le cinéma et la bande dessinée se soumettant aussi à cette échelle de classement.

Mais bien que le rangement des œuvres par catégories génériques s'effectue en fonction de leur plus petit dénominateur commun, les récits produits dans un genre donné ne s'avèrent pas interchangeables pour autant. Le genre, qu'il soit légitimé (le théâtre classique, le récit (semi-) autobiographique) ou populaire (le récit romantique, le western, le superhéros), permet l'expression d'une certaine singularité, comme le précise Thomas Schatz en abordant la question du point de vue des études cinématographiques :

There is a sense, then, in which a film genre is both a *static* and a *dynamic* system. On the one hand, it is a familiar formula of interrelated narrative and cinematic components that serves to continually reexamine some basic cultural conflict. [...] On the other hand, changes in cultural attitudes, new influential genre films, the economics of the industry, and so forth, continually refine any film genre. As such, its nature is continually evolving.

[...] Thus, genre experience, like all human experience, is organized according to certain fundamental perceptual processes. As we repeatedly undergo the same type of experience we develop expectations which, as they are continually reinforced, tend to harden into "rules". The clearest example of this process in any culture is in its games. A game is a system of immutable rules (three strikes in baseball) and components determining the nature of play. Yet no two games in a sport are alike, and a theoretically infinite number of variations can be played within the "arena" that the rules provide<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> J.-M. Schaeffer. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989, p.65.

<sup>80</sup> A. Compagnon. « Théorie de la littérature : la notion de genre. Cours de M. Antoine Compagnon », *Fabula*, [En ligne], <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php> (Page consultée le 22 octobre 2013).

<sup>81</sup> T. Schatz. *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York, McGraw-Hill, 1981, p. 15-16.

Pour filer la métaphore, on pourrait d'ailleurs ajouter que certaines règles n'échappent pas à la mobilité du sport et sont appelées elles aussi à changer en fonction du lieu et des époques où celui-ci est pratiqué. Le genre en tant que système, parce qu'il est instable et renouvelé constamment, induit donc un paradoxe qui n'est pas sans rappeler la « contradiction du nouveau et du semblable<sup>82</sup> », décrite par Couégnas et Letourneux, entre autres comme un trait constitutif de la paralittérature et des littératures sérielles.

Afin d'arriver à une définition satisfaisante du genre superhéroïque en bande dessinée, il faut toutefois isoler cet ensemble de règles structurant le « jeu » générique. La tâche s'avère ardue, aucun consensus ferme n'ayant émergé des opérations tentées en ce sens. Il serait donc peut-être plus prudent d'identifier les particularités du genre qui apparaissent les plus stables, celles-ci ayant été approuvées par une majorité d'experts et semblant avoir survécu au passage du temps.

À partir des travaux de John G. Cawelti, Peter Coogan élabore une définition du genre superhéroïque qui prend racine dans ce qu'il nomme le « méta-genre » de l'aventure<sup>83</sup>. Suivant l'idée avancée par Cawelti que, « [t]he central fantasy of the adventure story is that of the hero – individual or group – overcoming obstacles and dangers and accomplishing some important moral mission<sup>84</sup> », Coogan stipule qu'un superhéros est

[a] heroic character with a selfless, pro-social mission; with superpowers – extraordinary abilities, advanced technology, or highly developed physical, mental, or mystical skills, who has a superhero identity embodied in a codename and iconic costume, which typically expresses his biography, character, powers, or origin (transformation from ordinary person to superhero); and who is generically distinct, i. e. can be distinguished from characters of related genres (fantasy, science, fiction, detective, etc.) by a preponderance of generic conventions. Often, superheroes have dual identities, the ordinary one of which is usually a closely guarded secret<sup>85</sup>.

Au cœur du personnage superhéroïque se trouve ainsi cette triade Mission-Pouvoir-Identité qui fonctionne en théorie, mais qui peut s'avérer problématique lorsque mise en pratique. En suivant cette logique, James Bond, par exemple, serait un superhéros : sa mission est de sauver le monde, il possède des facultés surhumaines (une quasi-immortalité, une force athlétique, une précision

<sup>82</sup> D. Couégnas. *Introduction à la paralittérature*, Paris, éditions du Seuil, 1992, p. 66.

<sup>83</sup> P. Coogan. *Superhero. The Secret Origin of a Genre*, Austin, MonkeyBrain Books, 2006, p. 57. Il s'agit de la version remaniée de sa thèse de doctorat soutenue en 2002 à la Michigan State University.

<sup>84</sup> J. G. Cawelti. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, p. 39.

<sup>85</sup> P. Coogan. *Superhero* [...], p. 30.

extrême avec les armes à feu, un lot de gadgets qui rendraient Batman jaloux, etc.), il a un nom de code (agent 007) et un costume immédiatement reconnaissable (un complet haut de gamme).

En fait, le superhéros selon Coogan ressemble à plusieurs égards au superhéros monomythique théorisé par John Shelton Lawrence et Robert Jewett. Or, puisque Lawrence et Jewett stipulent que la très grande majorité des héros et des récits populaires américains ne sont que la réitération d'un même mythe, cette figure superhéroïque figée sert à décrire aussi bien le cowboy solitaire, le maître Jedi que Superman et ses confrères. Ainsi,

[t]he monomythic superhero is distinguished by disguised origins, pure motivations, a redemptive task, and extraordinary powers. He originates outside the community he is called to save, and in those exceptional instances when he resides therein, the superhero plays the role of the idealistic loner. His identity is secret, either by virtue of his unknown origins or his alter ego; his motivation is a selfless zeal for justice. By elaborate conventions of restraint, his desire for revenge is purified. Patient in the face of provocations, he seeks nothing for himself and withstands all temptations. He renounces sexual fulfillment for the duration of the mission, and the purity of his motivations ensures his moral infallibility in judging persons and situations. When he is threatened by violent adversaries, he finds an answer in vigilantism, restoring justice and thus lifting the siege of paradise. In order to accomplish this mission without incurring blame or causing undue injury to others, he requires superhuman powers. The superhero's aim is inerring, his fists irresistible, and his body incapable of suffering fatal injury. In the most dangerous trials he remains utterly cool and thus divinely competent<sup>86</sup>.

Les attributs du superhéros, compris au sens le plus strict, ne seraient donc pas exclusifs à un genre et à un archétype uniques. Cela n'est pas surprenant en soi : Nicholas Dion, par exemple, a montré « dans quelle mesure les frontières entre les différents genres s'avèrent poreuses », qu'il soit question de l'élégie française – tantôt lyrique, tantôt dramatique<sup>87</sup> – ou du récit de zombies, qui peut verser dans l'horreur comme dans l'intrigue policière (*iZOMBIE0*) ou l'érotisme (*Graveyard Alive : A Zombie Nurse in Love*)<sup>88</sup>. Pourtant, si l'on revient à la question du genre superhéroïque, on imagine assez difficilement James Bond affrontant le Joker aux côtés de Batman et Robin ou déjouant les plans de Dr. Doom en compagnie des Fantastic Four. Ce cas, d'ailleurs, ne semble pas exceptionnel; on peut répéter l'exercice avec de nombreux personnages et s'apercevoir qu'ils correspondent tous à cette définition du superhéros monomythique, sans que l'on puisse les

<sup>86</sup> J. S. Lawrence et R. Jewett. *The Myth of the American Superhero*, Grand Rapids / Cambridge, William B. Eerdmans Publishing Company, 2002, p. 47.

<sup>87</sup> N. Dion. « À la frontière des autres genres : les *Élégies* de l'abbé Le Blanc », @analyses, vol. X, n° 2, [En ligne], avril 2014, <https://www.usherbrooke.ca/dlc/nous-joindre/personnel-enseignant/dion-nicholas/#c65162> (Page consultée le 15 juin 2018).

<sup>88</sup> N. Dion. « De charogne réanimée à séduisante détective : la résiliente humanité du zombie », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, [En ligne], le 10 mai 2014, <https://journals.openedition.org/cm/1802> (Page consultée le 16 juin 2018).

associer intuitivement à un univers typiquement superhéroïque (Neo dans *The Matrix*, Buffy dans *Buffy the Vampire Slayer*, l'agent IXE-13 et le Domino noir, héros des romans en fascicules publiés par les éditions Police-Journal, etc.). Coogan admet ce paradoxe et suggère de chercher les éléments qui transforment le personnage « simplement » héroïque en réel superhéros du côté des codes qui régissent son univers. Sans jamais l'explicitier clairement, Coogan évoque donc la notion de « generic distinction », propriété fondamentale du récit superhéroïque qui désigne en fait les éléments récurrents composant le contexte narratif dans lequel évolue un grand nombre de superhéros (présence de supervillains aux pouvoirs quasi proportionnels à ceux du héros, lieux iconiques, tels que Gotham City, Metropolis, la bat-cave et la Forteresse de la solitude).

La réflexion en ce sens est poursuivie dans un ouvrage codirigé par Coogan et Robin S. Rosenberg, *What Is a Superhero?*, lequel a pour objectif de définir le superhéros selon les perspectives croisées de chercheurs, de critiques et de créateurs. A. David Lewis se penche par exemple sur l'immortalité des superhéros qui, tel le phénix, subissent la mort pour renaître de leurs propres cendres. En plus d'attirer sur eux le regard (et l'argent) de lecteurs potentiels, ces décès réversibles constituent aussi un procédé permettant la réactualisation de personnages tendant vers la désuétude : « Killing and resurrecting a superhero makes him transgenerational by recreating him<sup>89</sup>. » La pertinence de ce scénario macabre résiderait donc, pour le lecteur et l'éditeur, dans la liberté qu'il procure en permettant qu'on apporte à un personnage assez figé des modifications qui auraient paru invraisemblables dans un autre contexte. Autrement dit, ce refus de la mort permanente est devenu une caractéristique incontournable du récit superhéroïque parce que ce dernier est prisonnier d'une continuité narrative vieille de plusieurs décennies, dans bien des cas. Tuer un personnage instaure une rupture par rapport à cette continuité et octroie au superhéros en question une mise à jour salutaire.

Kurt Busiek, auteur de *comics* de superhéros, soutient pour sa part que le superhéros ne peut être défini clairement sinon par sa reconnaissance spontanée par le lecteur :

There is no one single hallmark of the superhero that is universal, and no thematic requirements that you can't find or apply outside the boundaries of the genre. Ultimately, a superhero is a character that we recognize as a superhero, and all the hallmarks are only guidelines. Superman defined the idea, but the countless changes that have been rung on the idea since then (or found in

---

<sup>89</sup> A. D. Lewis. « Save the Day », dans R. S. Rosenberg et P. Coogan (dir.). *What Is a Superhero?*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 35.

characters that predate Superman) create an environment so broad that it's possible to create a character instantly recognizable as a superhero – imagine a flying, caped company mascot promoting, say, a bank, using all the obvious iconography – and it's also possible to make a case that Robert E. Howard's Conan, who has none of the hallmarks of a superhero, can be called one<sup>90</sup> simply for being a larger-than-life, adventure hero who resonates strongly and deeply with an audience<sup>91</sup>.

La distinction générique se produit alors par l'association d'un personnage avec ce qui l'entoure; soit dans la même série, soit dans le même univers narratif et éditorial étendu (l'univers Marvel, l'univers DC), soit encore dans le même contexte culturel au sein duquel il est reçu. Il faut qu'il y ait un *superheroic milieu*, comme l'exprime Busiek, pour qu'un superhéros soit identifié comme tel. C'est pourquoi Green Arrow (DC) et Hulk (Marvel) sont indubitablement des superhéros, alors que leurs équivalents (et probablement leurs sources d'inspiration) dans le folklore et la littérature, soit Robin des Bois et Dr. Jekyll/Mr. Hyde, respectivement, n'en sont pas.

Même si elle comporte encore quelques imprécisions et qu'elle souffre parfois d'une trop grande malléabilité, la tétrade Mission-Pouvoir-Identité-Distinction générique s'avère être à ce jour la meilleure synthèse des caractéristiques fondamentales du genre superhéroïque. Il faut aussi garder à l'esprit, du moins comme hypothèse, que l'appartenance générique problématique de certains personnages, provient possiblement d'une hybridité des genres qui n'est pas étrangère aux paralittératures et à la bande dessinée de superhéros<sup>92</sup>, laquelle flirte souvent avec le Western (*Jonah Hex*), le *space-opera* (*Guardians of the Galaxy*), le roman noir (*X-Men Noir*), la romance (*Spider-Man Loves Mary-Jane*), l'horreur (*Swamp Thing*), l'uchronie (*Superman : Red Son*), etc.

#### 4. Corpus et méthode d'analyse

---

<sup>90</sup> L'exemple est opportun, la maison Héritage comptant justement *Conan* parmi ses séries de superhéros. Dans ce cas, c'est l'appartenance à une collection d'œuvres superhéroïques qui déteint sur la réception (ou la mise en marché) du personnage et de ses aventures.

<sup>91</sup> K. Busiek. « The Importance of Context : Robin Hood Is Out and Buffy Is In », dans R. S. Rosenberg et P. Coogan (dir.). *What Is a Superhero?* [...], p. 138.

<sup>92</sup> Danny Fingeroth donne un aperçu de l'hybridité générique en question; D. Fingeroth. « Power and Responsibility... and Other Reflections on Superheroes », dans R. S. Rosenberg et P. Coogan (dir.). *What Is a Superhero?* [...], p. 126.



## 4.1 Corpus

Le corpus qui sera mis à l'étude comporte deux volets : le premier est constitué de traductions et de (ré)éditions de bandes dessinées américaines de superhéros publiées au Québec, en français et en anglais, depuis 1968 jusqu'à aujourd'hui. Le second volet du corpus est quant à lui composé des bandes dessinées québécoises originales relevant du genre superhéroïque parues durant la même période. L'année 1968 a été retenue comme date liminaire étant donné que c'est à ce moment que les éditions Héritage proposent les premières traductions québécoises de *comic books* de superhéros publiés à l'origine par Marvel et DC Comics<sup>93</sup>. L'analyse s'étend par ailleurs jusqu'à 1995, puisqu'il s'agit de la dernière année où paraît une bande dessinée québécoise de superhéros, avant que ce genre connaisse un regain de vie, à partir du nouveau millénaire, grâce entre autres aux avenues proposées par l'édition numérique.

Avant d'entrer dans les détails de la composition du corpus, précisons que les *comic strips* américains publiés de manière quotidienne ou hebdomadaire dans les journaux québécois n'y figurent pas en raison des différences trop importantes qui les séparent des *comic books*<sup>94</sup> et des bandes dessinées en albums :

Although [comic books] are often grouped together with comics trips, the two mediums are not the same. [...] Although there is some overlap between the two (comic strips have been packaged as comic books, and a few comic book features have been syndicated as comics trips), [their] different marketing practices and target audiences have given each medium its own distinctive look and character. The content and themes explored in comic books have diverged drastically from those of comic strips<sup>95</sup>.

Jerry Robinson, créateur du célèbre Joker (ennemi juré de Batman) explique en ce sens la subordination des *comic strips* aux intérêts et contraintes des journaux qui les publient. Selon lui, au fil du temps,

budget considerations [...] gradually reduced the space devoted to the comics and the number of strips. Competition from the Internet further exacerbated this trend. The attrition in space for comics in newspapers also led to the virtual elimination of the adventure strip that requires largers

<sup>93</sup> Il s'agit des deux principaux éditeurs de bandes dessinées américaines de superhéros, depuis leur création (en 1934 pour DC Comics et en 1961 pour Marvel Comics) jusqu'à aujourd'hui. Par ailleurs, à titre indicatif, ces deux compagnies se partageaient environ 72,19 % des parts du marché des *comics* américains en janvier 2016; Comichron. « January 2016 Comic Book Sales Figures », *Comichron. The Comics Chronicles : A Resource for Comics Research* [En ligne], <http://www.comichron.com/monthlycomicssales/2016/2016-01.html> (Page consultée le 16 août 2018).

<sup>94</sup> Il s'agit de fascicules comportant traditionnellement 24 à 48 pages brochées, présentant des bandes dessinées de tous genres, imprimées à petits frais et produits mensuellement. Le terme est parfois aussi employé, dans le monde anglo-saxon, pour désigner les albums de bandes dessinées. Cela dit, pour éviter toute confusion, le terme *comic books* fera référence uniquement à l'objet fasciculaire dans le cadre de ce texte.

<sup>95</sup> B. W. Wright. *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2001, p. xiii-xiv.

fields to tell a story. Character and story-driven features gave away to gag-a-day strips. The art became less and less important<sup>96</sup>.

Autrement dit, les enjeux respectifs de la presse d'information et de l'édition de bandes dessinées en tant qu'objets autonomes et finis, s'ils se recoupent parfois, ne sauraient être ramenés à une problématique commune. Pour la même raison, les parodies de superhéros ne font pas partie du corpus, le genre parodique répondant à des enjeux, une tradition historique, des formes et un appareil théorique distincts. Comme le suggère Robinson, par ailleurs, les aventures de superhéros prennent une place marginale dans l'histoire des *comic strips*, contrairement à la position dominante qu'elles occupent dans le marché des *comic books* depuis le milieu du siècle dernier. Les *strips* de superhéros qui paraissent dans les journaux québécois avant 1960, précurseurs des *comic books* de superhéros traduits en français, seront donc traités dans un chapitre liminaire, retraçant les premières incursions du médium au Québec, mais exclus de l'analyse par la suite.

Le corpus d'analyse fine a été établi à partir des outils bibliographiques déjà évoqués. D'abord, les bandes dessinées américaines traduites au Québec ont été identifiées grâce au travail colossal accompli par les quatre rédacteurs du *Guide des comics Héritage*<sup>97</sup>. Tel que mentionné précédemment, cet ouvrage répertorie la totalité des *comics* de superhéros en traduction édités par Héritage (et quelques-uns de ses successeurs) et identifie les numéros à l'intérieur desquels se trouvent les rubriques éditoriales dignes d'un intérêt particulier. Selon les auteurs du guide, 1550 bandes dessinées de superhéros ont arboré le logo d'Héritage en près de 20 ans, ce qui représente une somme trop importante d'objets à étudier dans la cadre d'une thèse. Qui plus est, la recherche des documents a dévoilé un obstacle de taille : les productions sérielles souffrent effectivement du « paradoxe de l'objet envahissant et évanescent<sup>98</sup> », c'est-à-dire que leur omniprésence au moment de leur sortie dans les kiosques et librairies n'a d'égale que leur inaccessibilité une fois leur cycle de vie commercial et matériel terminé. De plus, certains des titres retenus, tirés en faible quantité, s'avèrent déjà rares au moment de leur sortie et sont devenus, avec le temps, des objets de collections<sup>99</sup>. Quatre-vingt-dix-neuf *comics* des Éditions Héritage ont donc été sélectionnés en fonction de leur accessibilité, de la richesse de leur paratexte et de leur appartenance manifeste au

<sup>96</sup> J. Robinson. *The Comics. An Illustrated History of Comic Strip Art 1895-2010*, Milwaukee, Dark Horse Books, 2011, p.316.

<sup>97</sup> A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J.-F. Hébert. *Le guide des comics Héritage*, [...], 516 p.

<sup>98</sup> P. Bleton (dir.). *Armes...* [...], p. 11.

<sup>99</sup> Les plus vieux *comics* Héritage peuvent ainsi valoir jusqu'à 700 \$, selon leur état.

genre superhéroïque<sup>100</sup>. À ces spécimens s'ajoutent les sept *comic books* publiées par les éditions Bandes Dessinées Fantastiques, le fascicule promotionnel mettant en vedette Batman publié par la chaîne de magasins Zellers et les cinq numéros de *L'Étonnant Spider-Man* édités en français par Marvel Comics pour le compte de l'Association canadienne des chefs de police. Au total, 112 traductions de *comic books* de superhéros composent donc la première partie du corpus.

Les bandes dessinées québécoises originales ont quant à elles été repérées grâce à trois répertoires bibliographiques. Les deux premiers, rédigés par Michel Viau pour l'un<sup>101</sup> et par John Bell pour l'autre<sup>102</sup>, recensent toutes les bandes dessinées parues au Québec (jusqu'à l'an 2000) et au Canada (jusqu'en 1987), respectivement. Le troisième, conçu par Jean-Dominic Leduc<sup>103</sup>, est dédié uniquement à l'identification et à la description des personnages de superhéros québécois. En tenant compte des critères d'accessibilité et d'appartenance générique présentés ci-dessus, 33 fascicules et un album publiés par 7 éditeurs différents ont été examinés, portant à 148 le nombre de *comics* soumis à l'analyse au total, dans cette thèse (voir l'Annexe I).

## 4.2 Méthode d'analyse

La recherche présentée repose sur une méthodologie se déployant en trois temps. Les bandes dessinées lues ont d'abord été soumises à une grille recueillant des informations sur leur dimension textuelle, paratextuelle et visuelle (voir l'Annexe II). Avec l'aide du logiciel FileMaker Pro, les fiches ainsi obtenues ont formé une base de données interrogeable ayant servi à observer des tendances (chronologiques, thématiques, typologiques, etc.) et des cas d'exception au sein des productions étudiées. Par exemple, les données paratextuelles recueillies ont facilité la découverte de certaines formules récurrentes dans les titres des séries ou des épisodes, en plus de révéler, le rapport quantitatif entre les œuvres originales francophones et anglophones, la productivité de certains créateurs, la standardisation ou non des supports, des techniques d'impression et des

---

<sup>100</sup> Il a fallu pour cela vérifier la présence en leur sein de la tétrade Mission-Pouvoir-Identité-Distinction générique. Les séries d'aventures comme *Conan*, *G.I. Joe* et *Sectaurs*, identifiées par les Éditions Héritage comme des séries superhéroïques, ont donc été écartées du corpus d'analyse fine parce qu'on n'y retrouve pas tous ces invariants génériques.

<sup>101</sup> M. Viau. *BDQ. Répertoire des publications de bandes dessinées* [...], 342 p.

<sup>102</sup> J. Bell. *Canuck Comics. A Guide to Comic Books Published in Canada*, Montréal, Matrix Graphic Series, 1986, 154 p.

<sup>103</sup> J.-D. Leduc. *Demi-Dieux. 40 ans de super-héros* [...], 146 p.

illustrations de couverture et la nature des idées et informations transmises dans les différentes rubriques présentées au lecteur.

Quant aux données textuelles, elles ont permis de vérifier si un récit donné était contenu dans un seul objet (autonome) ou s'il ne représentait qu'une partie d'un récit plus large s'étendant sur plusieurs numéros (partiel). La grille a aussi fait la lumière sur le recours (ou non) à des environnements (villes, repaires secrets) et à des situations typiques des récits superhéroïques (découverte des pouvoirs, confrontation à une menace, combat physique contre le vilain, dénouement heureux de l'histoire, etc.). Une attention particulière a été portée à la nature des relations transtextuelles mises en œuvre dans les bandes dessinées québécoises originales, selon la typologie établie par Gérard Genette, dans *Palimpsestes* (intertextualité, métatextualité, hypertextualité, architextualité<sup>104</sup>). Le degré d'autonomie et de singularité gagné par les objets transférés par rapport à leurs modèles américains, selon les séries et les époques, a ainsi pu être vérifié. Afin d'étudier les personnages des récits superhéroïques, la grille a aussi repris les trois « sphères de qualification » des personnages paralittéraires, soit le Vengeur, le Méchant et la Victime<sup>105</sup>, en adoptant cela dit une nomenclature plus adaptée au genre superhéroïque (le Superhéros, le Vilain et la Victime). Les éléments de la grille d'analyse qui les concernent (mission, pouvoirs, nom superhéroïque) ont été inspirés de la définition du genre superhéroïque et de ses composantes donnée par Peter Coogan.

Enfin, la grille d'analyse a permis de discerner et de distinguer les différents aspects graphiques des *comics* étudiés. La colorisation, le style emprunté, la composition et la conception de la page, la nature des plans utilisés, l'articulation spatiotemporelle (d'une case à l'autre) et la relation entre le texte et l'image constituent les éléments ayant servi à définir l'esthétique propre à certains bédéistes et éditeurs<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> Genette inclut aussi la paratextualité dans sa typologie des procédés transtextuels, mais je lui consacre déjà une section dans ma grille; G. Genette. *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 468 p.

<sup>105</sup> Ce sont les catégories principales de personnages que Daniel Couégnas identifie dans sa poétique du récit paralittéraire. Elles s'articulent toutes autour d'un tort, d'un « scandale » : le Méchant le commet, la Victime en souffre et le Vengeur s'y oppose et le fait généralement cesser; D. Couégnas. *Introduction à la paralittérature* [...], p. 172-175.

<sup>106</sup> Les notions énumérées seront expliquées, au besoin, lorsqu'elle seront convoquées au cours de l'analyse.

Après ce premier parcours analytique du corpus, les bandes dessinées traduites ont été comparées avec leurs versions d'origine, ces dernières ayant été consultées à partir des plateformes numériques Marvel Unlimited et Comixology. Le recours à ces outils a facilité l'accès aux *comics* américains dont les versions physiques circulent surtout, aujourd'hui, dans les cercles de collectionneurs. Cet exercice comparatiste a rendu possible l'identification des modifications apportées au contenu narratif et graphique des objets, par les producteurs québécois. Les éditions Héritage, par exemple, avaient pour habitude de redessiner les couvertures des *comics* qu'ils traduisaient, soit pour les rendre plus attrayantes ou soit pour les adapter au format de leurs publications, différent, à certaines époques, de celui adopté par Marvel et DC Comics. Il arrivait aussi fréquemment, dans les premières années des activités éditoriales de la maison, que les traducteurs québécois modifiaient les noms propres des personnages, des lieux et des référents culturels trouvés dans les *comics*. La mise en commun des versions originales et traduites d'une même bande dessinée a permis un repérage plus aisé de pareilles tentatives d'adaptation du contenu, mises en place plus ou moins subtilement, selon les cas.

À l'analyse du corpus s'ajoute la consultation des documents présents dans le « Fonds Matrix Graphic Series », déposé à Bibliothèque et Archives Canada. En plus de recueillir les manuscrits des publications de l'éditeur montréalais, ce fonds d'archives se compose de factures de distributeurs américains, d'un rapport comptable et de la correspondance de Mark Shainblum, éditeur-en-chef de Matrix Graphic Series et scénariste de la série *New Triumph featuring Northguard*. Dans le cadre de la recherche présentée en ces pages, 220 lettres de lecteurs, de collègues de Shainblum et d'artistes amateurs ont été parcourues.

Précisons enfin que des tentatives ont été faites afin de contacter les auteurs et les éditeurs dont il est question dans cette thèse. Dans la majorité des cas, les démarches se sont avérées infructueuses soit parce que les personnes concernées étaient malades ou décédées, soit parce que les *comics* analysés sont considérés par leurs créateurs comme des œuvres de jeunesse dont ils ne conservent que très peu de souvenirs. Il faut effectivement garder en tête que, pour la plupart des auteurs et des éditeurs sur lesquels je me pencherai, l'édition de *comics* de superhéros représente une aventure de quelques mois seulement.

## 5. Plan de la thèse

La thèse se divise en trois parties regroupant sept chapitres. La première partie, qui comporte un seul chapitre, offre un tour d’horizon des premières incursions des *comics* américains et de la bande dessinée de superhéros dans la province québécoise. Elle se penche ainsi sur le rôle joué par la presse périodique dans le développement de la bande dessinée au Québec et dans l’amorce du transfert culturel étudié. Elle révèle aussi la réaction des autorités censoriales devant ce médium qu’elles jugent dangereux et qu’elles désirent tantôt éradiquer, tantôt adapter aux mœurs et aux valeurs chrétiennes et canadiennes-françaises.

La deuxième partie de la thèse se consacre aux rééditions en français des *comic books* américains. Les deuxième, troisième et quatrième chapitres se concentrent sur les Éditions Héritage et le travail d’adaptation qu’elles effectuent en ce sens. Une fois le portrait et les paramètres généraux de cet éditeur prolifique esquissés, l’analyse se porte sur le contenu fictionnel importé des États-Unis par l’entreprise, puis sur le péri-texte des œuvres, généralement doté d’une spécificité québécoise plus tangible. Le cinquième chapitre concerne quant à lui les quelques traductions de *comics* américains circulant en terre québécoise, après l’abandon des séries superhéroïques par les Éditions Héritage, en 1987. Il révèle ainsi la fonction utilitaire dont se parent les bandes dessinées commandées à Marvel et DC Comics par différentes instances et, dans un tout autre ordre d’idées, les relents nostalgiques qui animent en partie l’éditeur Bandes Dessinées Fantastiques et son lectorat.

La troisième partie de la thèse s’intéresse finalement aux *comics* de superhéros originaux conçus par des créateurs et des éditeurs québécois. Le sixième chapitre étudie les enjeux économiques, historiques et sociologiques associés à l’émergence et aux tentatives d’expansion du secteur des *comic books* indépendants québécois, puisque les productions originales examinées dans cette thèse germent en partie à l’intérieur de cette sphère de production. Le septième et dernier chapitre, enfin, s’attarde justement aux œuvres publiées par les créateurs québécois en illustrant les tensions identitaires, artistiques et symboliques qui les habitent.

Au terme de ce parcours, nous espérons avoir démontré que les *comic books* de superhéros traduits ou conçus localement occupent une place importante dans l’histoire de la bande dessinée au

Québec, entre autres en raison des stratégies d'appropriation générique et des communautés de lecteurs que l'édition de fascicule superhéroïque semble engendrer. Dans cette optique, nous croyons que l'étude du transfert en question permettra de mieux évaluer l'incorporation de la bande dessinée de superhéros dans la culture québécoise.

**PARTIE I : LES PREMIÈRES INCURSIONS DES BANDES DESSINÉES  
AMÉRICAINES AU QUÉBEC**



## CHAPITRE I

### LES ORIGINES DU TRANSFERT DU GENRE SUPERHÉROÏQUE ET DES *COMIC BOOKS* AU QUÉBEC

Bien que l'année 1968 signale l'entrée définitive du genre superhéroïque dans le monde de l'édition de bandes dessinées au Québec, le transfert culturel qui s'opère à ce moment prend racine dans une succession de phénomènes ayant marqué les premières décennies de l'histoire de la bande dessinée dans la province. Ce chapitre entend donc dépister les indices annonciateurs de la naissance dudit transfert afin de mieux cerner l'évolution des conditions et du contexte qui le rendront éventuellement possible.

Pour ce faire, il faut d'abord remonter aux premières apparitions de la bande dessinée québécoise et américaine dans les journaux au Québec. Le survol des œuvres bédéesques qui y paraissent fera la lumière sur les relations qui existent entre ces deux productions nationales relativement jeunes, en plus de révéler en quoi la publication de *comics* de superhéros, tant aux États-Unis que dans la presse québécoise, s'inscrit dans un virage générique pris par la bande dessinée occidentale, vers la fin des années 1930.

La plus grande partie de ce chapitre se penchera ensuite sur la répression des *comics* américains par la critique censurelle québécoise. À ce sujet, il est utile de rappeler que les travaux de Pierre Hébert nous apprennent que la censure prend deux formes : constitutive et institutive. La censure constitutive correspond à une autocensure (souvent inconsciente) qui repose sur une convention sociale implicite. Elle « précède et gouverne dans ses profondeurs l'acte et la parole<sup>107</sup> », ce qui rend son observation ardue, mais accroît son efficacité. Dans le présent chapitre, l'étude de cette manifestation fuyante de la censure sera reléguée au second plan au profit de l'analyse de la censure institutive des *comics*, concrétisée à maintes reprises à travers un discours abondant. Cette forme de censure, qui relève, comme son nom l'indique, des institutions (religieuses, politiques, sociales, etc.) en position de pouvoir, se présente comme une injonction à deux faces : « La première,

---

<sup>107</sup> P. Hébert, *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre, 1920-1959*, Montréal, Fides, 2004, p. 31.

*prescriptive*, procède d'un contrôle préalable; la seconde, *proscriptive*, s'affiche directement, par l'interdiction<sup>108</sup> ». En d'autres mots, la censure prescriptive suggère, voire impose ce qui doit être dit et montré, tandis que la censure proscriptive interdit. Ce chapitre permettra de voir comment les instances censoriales québécoises font abondamment usage de ces deux pôles de la censure institutive, lorsque vient le temps de se prononcer au sujet des *comics* américains.

## 1. Les premières apparitions en français des superhéros dans les journaux québécois

Tel que mentionné dans l'introduction de cette thèse, les premières bandes dessinées américaines à paraître au Québec investissent massivement les journaux des deux plus grandes villes de la province, soit Montréal et Québec. À travers eux, les lecteurs québécois feront la connaissance de superhéros s'immiscant progressivement dans la presse périodique à grand tirage, des deux côtés du 49<sup>e</sup> parallèle.

### 1.1 Le journal, support de prédilection de la bande dessinée en Amérique du Nord

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la presse reste en effet le véhicule privilégié du médium bédéesque, dans le monde occidental. Cela est sans doute dû, en partie, à la filiation qui existe entre la caricature de presse et la bande dessinée, domaines qui se confondent parfois, particulièrement durant les premières années d'existence du médium bédéesque dans une aire culturelle donnée. Au Québec, par exemple, on doit au journaliste et caricaturiste Hector Berthelot, fondateur du journal satirique *Le Canard*, plusieurs des premières bandes légendées ou muettes québécoises<sup>109</sup>, parues dans les décennies 1870 et 1880. Il est aussi le créateur du Père Ladébauche, personnage apparaissant dans ses caricatures<sup>110</sup> à partir du 9 août 1879 et repris par le bédéiste Albéric Bourgeois, qui en fait le protagoniste des *Aventures de Ladébauche*, publiées dans *La Presse* de 1905 à 1907.

Il faut ajouter à ce lien naturel entre la caricature et la bande dessinée l'attrait qu'exerce cette dernière sur un lectorat de grande envergure. Très tôt dans son histoire, la bande dessinée a ainsi

---

<sup>108</sup> *Ibid*, p. 29.

<sup>109</sup> M. Viau. *BDQ. Histoire de la bande dessinée au Québec*, Tome 1 : des origines à 1979, Montréal, Mém9ire, 2014, p. 24.

<sup>110</sup> Bien que celles-ci ne soient généralement pas signées, la qualité d'homme-orchestre de Berthelot, qui produit alors pratiquement seul le contenu de son journal, de même que son activité de caricaturiste, permet d'avancer l'hypothèse de sa paternité.

représenté un argument de vente important pour les directeurs de journaux, qui s'arrachent les créations d'artistes populaires dès la décennie 1890. Le cas du *Yellow Kid* de Richard Felton Outcault est exemplaire de cette situation, ce titre ayant fait l'objet d'une importante bataille légale entre Joseph Pulitzer et William Hearst, les deux plus grands magnas de la presse américaine au tournant du XX<sup>e</sup> siècle<sup>111</sup>.

En raison de son affinité pour la caricature – qui, tout comme la bande dessinée, réunit texte et dessin afin de créer du sens – et de ses intérêts commerciaux, le journal à grand tirage s'avère donc le premier endroit où la bande dessinée québécoise s'épanouit, à l'image de la bande dessinée américaine<sup>112</sup>. Par ailleurs, l'édition d'albums de bandes dessinées au Québec s'est faite de manière sporadique jusqu'au milieu des années 1970, le marché étant trop restreint pour que ce genre d'initiatives puisse être réellement viable<sup>113</sup>. Dans ce contexte, le journal demeure le support le plus favorable à la bande dessinée publiée au Québec – peu importe son origine – puisqu'il n'en fait pas son objet principal. En fait, en joignant celle-ci à une foule d'autres contenus (nouvelles, jeux, reportages, éditoriaux), il minimise l'impact de la réception d'une série bédéesque sur la santé financière de l'entreprise qui la publie. Autrement dit, durant les trois premiers quarts du XX<sup>e</sup> siècle, la consommation importante de bandes dessinées par les lecteurs de journaux québécois n'a pas de réelle incidence sur la rentabilité (ou la non-rentabilité, en l'occurrence) d'un secteur éditorial dédié à ce médium.

## 1.2 Les superhéros américains prennent leur envol

Au tournant de la décennie 1930, un virage majeur est opéré par les créateurs de bandes dessinées occidentaux, tant en Europe qu'en Amérique du Nord. Alors que l'humour était jusqu'à ce moment le genre de prédilection des bédéistes de presse, celui de l'aventure apparaît soudainement et impose presque aussitôt sa domination. Selon Thierry Groensteen, « [c]e tournant [pris par la bande dessinée] se précise en 1929, année qui voit le lancement, le même jour, des *comic strips*

<sup>111</sup> B. Winston. *A Right to Offend*, London / New York, Bloomsbury Academic, 2012, p. 357.

<sup>112</sup> Contrairement à ses cousines nord-américaines, la bande dessinée européenne francophone est principalement diffusée à grande échelle par le biais de suppléments de journaux ou de revues spécifiquement dédiés à la jeunesse.

<sup>113</sup> J. Bell et M. Viau. « Au-delà de l'humour : L'histoire de la bande dessinée au Canada anglais et au Québec », *Collections Canada*, [En ligne], <https://www.collectionscanada.gc.ca/bandes-dessinees/027002-150.1-f.php?uid=027002&uidc=CollectionCd> (Page consulté le 28 juin 2017).

*Buck Rogers* et *Tarzan*<sup>114</sup> ». Sans oublier que Tintin, peut-être l'aventurier le plus populaire d'Europe, apparaît aussi pour la première fois en 1929, dans le journal *Le Petit Vingtième*.

Selon l'historienne de la bande dessinée Mira Falardeau, la popularité immédiate de l'aventure, qui s'étend à l'ensemble des productions culturelles de l'époque, serait due à une réappropriation des œuvres populaires de jadis, par les nouveaux médias que sont la radio, le cinéma et, bien sûr, la bande dessinée :

[Le courant] des BD d'aventures [...] est issu de la littérature populaire des siècles précédents. Il ne faut pas oublier que la littérature populaire du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle était publiée dans les journaux sous forme de feuilletons, illustrés par les plus grands dessinateurs, avant d'être imprimée et vendue en livres, souvent en plusieurs tomes. C'est de ce type de littérature que va s'inspirer ce courant des BD américaines d'aventures, en osmose avec l'art du cinéma qui lui empruntera bien des codes<sup>115</sup>.

En accord avec Falardeau, Thierry Groensteen soutient que « Hollywood, les *dime novels* (romans populaires) et les *pulps* ont préparé le terrain : désormais, l'aventure dramatique va se conjuguer dans les airs, sur les mers, dans les jungles tropicales et dans les villes livrées à la pègre<sup>116</sup>. » La bande dessinée applique donc à partir de cette époque les codes de la littérature de grande diffusion et du cinéma d'action hollywoodien : la multiplication des péripéties, la priorisation de l'émotion dans une visée sensationnaliste, la mise en scène de personnages archétypaux s'affrontant afin de résoudre un conflit ou un « scandale », comme l'écrirait Daniel Couégnas<sup>117</sup>, le triomphe du Bien sur le Mal...

Les premiers « aventuriers du quotidien<sup>118</sup> » trouvent rapidement leur place dans les journaux montréalais francophones. Par exemple, la série de guerre et d'espionnage *Terry and the Pirates*, de l'artiste Milton Caniff, paraît pour la première fois dans *La Patrie du Samedi* le 1<sup>er</sup> décembre 1934 (sous le titre *Armand et les pirates*), soit moins de deux mois après la publication initiale de sa version originale<sup>119</sup>. Même un journal conservateur comme l'est *L'Action catholique* n'hésite pas à inclure dans ses pages de nombreuses séries d'aventures. Ainsi, de 1932 à 1944, pas moins

<sup>114</sup> T. Groensteen. *La bande dessinée. Son histoire et ses maîtres* [...], p. 231.

<sup>115</sup> M. Falardeau. *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 2008, p. 41.

<sup>116</sup> T. Groensteen. *La bande dessinée. Son histoire et ses maîtres* [...], p. 231.

<sup>117</sup> D. Couégnas. *Introduction à la paralittérature*, p. 172-175.

<sup>118</sup> J'emprunte l'expression aux organisateurs du colloque « Les petits aventuriers du quotidien. Bande dessinée, journal et imaginaires médiatiques (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) », qui s'est tenu à l'Université de Reims, du 28 au 30 juin 2017.

<sup>119</sup> *Terry and the Pirates* est publiée à partir du 22 octobre 1934 dans une multitude de journaux américains. La série, qui se termine le 25 février 1973, est distribuée par Tribune-News Syndicate.

de 37 *comic strips* d'aventures paraissent dans le quotidien, nonobstant la représentation du crime, de la violence et d'une conception individualiste de la justice qui les caractérise<sup>120</sup>. Ces œuvres se font en cela les passeurs d'une figure héroïque héritée d'un schéma universel – que Lawrence et Jewett désignent sous l'appellation de « monomythe » –, mais imbue d'une spécificité toute américaine :

[...] the form of the classical monomyth, with its symbolic call for lifetime service to a community's institutions, allows to highlight its absence in the distinctive pattern of what we call here the *American monomyth*. Although there are significant variations, the following plot formula may be seen in thousands of popular-culture artifacts :

A community in a harmonious paradise is threatened by evil; normal institutions fail to contend with this threat; a selfless superhero emerges to renounce temptations and carry out the redemptive task; aided by fate, his decisive victory restores the community to its paradisiacal condition; the superhero then recedes into obscurity.

Whereas the classical monomyth seemed to reflect rites of initiation, the American monomyth derives from tales of redemption. It secularizes the Judaeo-Christian dramas of community redemption that have arisen on American soil, combining elements of the selfless servant who impassively gives his life for others and the zealous crusader who destroys evil<sup>121</sup>.

L'échec des institutions (surtout juridiques et policières), la prise en charge temporaire de la justice par l'individu et l'éradication absolue du Mal représentés par les *comics trips* d'aventures importés des États-Unis dans l'aire culturelle québécoise constituent ainsi quelques-uns des piliers d'un archétype (super)héroïque décidément américain.

Bien que les héros de ces séries d'aventures ne correspondent pas exactement au modèle superhéroïque tel que décrit dans l'introduction de cette thèse – Lawrence et Jewett acceptant une définition beaucoup plus large du superhéros –, ils en sont assurément les précurseurs. Plus précisément, le Fantôme, dont les aventures sont largement diffusées au Québec, prépare le terrain pour des figures aujourd'hui mieux connues. En effet, le personnage créé par Lee Falk circule abondamment dans la presse de l'époque : avant les années 1940, il apparaît déjà dans *La Patrie du Dimanche* (depuis le 28 mai 1939) et *L'Action catholique* (depuis le 27 mai 1939), puis il rejoint, quelques années plus tard, *Le Soleil* (à partir du 15 décembre 1946), *Le Nouvelliste* (à partir du 7 février 1948) et *Hebdo-Revue* (à partir du 12 septembre 1953). Or, la présence importante du héros masqué dans l'aire culturelle québécoise s'avère notable, puisque la série éponyme incarne

<sup>120</sup> Voir l'article que nous avons consacré à ce sujet; P. Rioux. « Fraterniser avec l'ennemi : modernité et américanité dans les bandes dessinées américaines publiées dans *L'Action catholique* (1932-1944) », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, vol. 53, 2016, p. 43-60.

<sup>121</sup> J. S. Lawrence et R. Jewett. *The Myth of the American Superhero*, [...], p. 6.

en quelque sorte le passage d'une bande dessinée d'aventures à une bande dessinée superhéroïque. Ainsi, en plus de respecter les préceptes du monomythe américain, elle rassemble les principaux codes des *comics* de superhéros :

Lee Falk, in collaboration with his first illustrator, Ray Moore (1905-1984) steadily crafted the image of the Phantom throughout the 1930s and the 1940s as a mysterious, elusive figure who strikes without warning.

[...] The Phantom was an undeniably violent and vengeful figure, but he was also a compassionate hero, always prepared to come to the aid of those who needed his help the most.

[...] The Phantom cut a striking figure, clad in a grey costume, his face concealed by a cowl and eye-mask, sporting black leather gauntlets and boots, with a pair of automatic pistols slung from his belt. There were also times when the Phantom traveled incognito, wearing his costume underneath an overcoat, scarf, trousers, while concealing his unmasked face beneath a broad-brimmed hat and dark glasses.

[...] The Phantom's identity and purpose are inextricably linked to his jungle realm. He presides over his ancestral home from within the Skull Cave, which contains more than just his throne, adorned with skull motifs; it also contains a library of handwritten chronicles documenting all his forefathers' exploits, the crypts of his twenty ancestors, and fabulous treasure rooms containing countless antiquities, gold, and jewels acquired from pirates and criminals over several centuries<sup>122</sup>.

Solitaire et reclus, peu intéressé par la gloire, mais résigné à faire triompher le Bien par tous les moyens afin de maintenir l'ordre dans la communauté qu'il fuit et protège simultanément, le Fantôme se pose donc comme l'avatar par excellence de la justice et de l'héroïsme tels qu'ils sont véhiculés dans la culture américaine de grande consommation. Plus encore, son costume (symbole de son identité double), son repère secret (prototype de la Batcave) et sa fortune constituent quelques-uns des motifs qui caractérisent les superhéros américains typiques arrivant, dès 1940, dans les journaux québécois<sup>123</sup>. Cela dit, l'élan du superhéros aux États-Unis et au Québec qu'engendrent le Fantôme et ses successeurs rencontrera rapidement une opposition vigoureuse, l'ascension des *comics* américains de tous genres et la propagation des valeurs qu'ils véhiculent attirant la méfiance et la réprobation de nombreuses instances.

## 2. « Des denrées malsaines » : la censure proscriptive des *comic books*

<sup>122</sup> K. Patrick. *The Phantom Unmasked. America's First Superhero*, Iowa City, University of Iowa Press, 2017, p. 19-22.

<sup>123</sup> Superman apparaît, en janvier 1940, dans *La Patrie du Dimanche* et Batman, dans *Le Petit Journal*, en novembre 1943.

L'histoire des comics américains a été marquée par une succession d'attaques et d'épisodes de censure. En fait, comme les autres médias populaires (le cinéma et la radio, par exemple), les comics seront de plus en plus vilipendés par les sphères les plus conservatrices de la société nord-américaine au fur et à mesure qu'ils gagneront en popularité. Leur succès inégalé à partir de 1934, année où le *comic book* est créé, est donc intimement lié à l'attention négative dont ils feront l'objet, après la Seconde Guerre mondiale.

## 2.1 Des précédents américains

Selon Bradford W. Wright, le nouveau médium qu'est le *comic book* inquiète avant tout les autorités parce qu'il est destiné spécifiquement à un lectorat adolescent<sup>124</sup>. Son petit prix et sa disponibilité dans tous les kiosques à journaux en font un objet accessible pour les jeunes lecteurs, qui peuvent se les procurer à l'insu de leurs parents. En échappant ainsi au contrôle parental, la lecture de *comic books* acquiert rapidement une dimension subversive bienvenue pour ceux qui la pratiquent, mais dérangeante pour les autorités (familiales, professorales et, plus tard, religieuses et gouvernementales) qui constatent le peu d'emprise qu'elles ont sur cette activité. La diminution du contenu humoristique au profit d'aventures plus ou moins violentes, dans les pages des *comics*, ne fait qu'accentuer la curiosité des enfants et la suspicion de leurs parents devant ces publications.

Médium insaisissable – au propre comme au figuré – le *comic book* finit par devenir la cible de critiques lui faisant porter le blâme d'une série de problèmes. Par exemple, dans les années 1940, l'évêque John F. Noll, qui est le premier opposant important aux *comics*, accuse ces derniers de faire la promotion du communisme, de la violence, d'une sexualité débridée et du fascisme<sup>125</sup>. Ils seraient par ailleurs la principale cause de la délinquance et de la violence juvéniles aux États-Unis : en témoigneraient les suicides médiatisés de deux adolescents<sup>126</sup>, lecteurs avides de *crime comics*, en juillet et en septembre 1947.

Durant les mois qui suivent ces événements sordides, des centaines de *comics* sont littéralement portés au bûcher dans plusieurs cours d'écoles primaires et secondaires américaines. La paranoïa

<sup>124</sup> B. W. Wright. *Comic Book Nation* [...], p. 149.

<sup>125</sup> Les propos de Noll sont rapportés par David Hajdu dans : D. Hajdu. *The Ten-Cent Plague. The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*, New York, Picador, 2008, p. 76-79.

<sup>126</sup> Il s'agit de Melvin Leeland et William Becker.

que suscitent ces bandes dessinées est par ailleurs alimentée par les articles que commence à publier le psychiatre Fredric Wertham<sup>127</sup>. Ce dernier soutient que des études qu'il a menées durant sept ans prouvent la responsabilité des *comics* dans la majorité des cas de délinquance juvénile. Bien qu'il s'en prenne à tous les genres trouvés dans ces fascicules, Wertham s'acharne surtout sur les *comics* d'horreur publiés par EC Comics. Il revient à la charge dans son essai pamphlétaire *Seduction of the Innocent*<sup>128</sup>, publié en 1954. La sortie de cet ouvrage confère à Wertham une autorité telle qu'on lui demande de témoigner à titre d'expert lors du United States Senate Subcommittee on Juvenile Delinquency. Cette commission d'enquête télévisée, qui a lieu en 1954, mènera finalement à la mise sur pied de la Comics Code Authority, entité censurelle relevant de la Comics Magazine Association of America et veillant au respect d'une série de contraintes relatives au contenu (narratif et visuel) des *comic books*<sup>129</sup>. Bien que l'approbation de la Comics Code Authority ne soit pas légalement nécessaire pour qu'une bande dessinée soit mise en vente, les publications qui n'arboient pas son sceau sur leur couverture ne trouvent généralement pas preneur. En 1956, près de 400 des 650 éditeurs de *comics* de l'époque, incapables de se conformer au Code ou de survivre sans s'y soumettre, avaient ainsi déjà fermé leurs portes<sup>130</sup>.

## 2.2 Le Canada anglais et la lutte aux « imprimés obscènes »

Il faut attendre la Deuxième Guerre mondiale, et l'année 1940 plus précisément, avant que n'émergent vraiment les *comics* canadiens. Cette année-là, en effet, est votée la *Loi sur la conservation des changes en temps de guerre*, qui limite l'importation de biens jugés non essentiels (dont font partie les *comic books*<sup>131</sup>). Du jour au lendemain, le marché des *comic books* devient donc complètement vacant. Rapidement, des maisons d'édition canadiennes sont fondées<sup>132</sup>, spécifiquement afin de tirer profit de cette situation inespérée. Le contenu qu'elles publient est

---

<sup>127</sup> Pour obtenir un portrait complet de cet homme aux multiples paradoxes, il faut se référer à : B. Beaty. *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, 224 p.

<sup>128</sup> F. Wertham. *Seduction of the Innocent*, New York, Rinehart & Company, 1954, 397 p.

<sup>129</sup> Amy Kiste Nyberg y consacre une étude où elle analyse le contexte ayant mené à sa création et les manifestations de son pouvoir censurel depuis 1954 jusqu'aux années 1990; A. K. Nyberg. *Seal of Approval. The History of the Comics Code*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998, 208 p.

<sup>130</sup> D. Hajdu. *The Ten-Cent Plague...*, [...], p. 326.

<sup>131</sup> Précisons toutefois que cette loi ne s'applique pas aux *comic strips* publiés dans les journaux. Ceux-ci continueront donc de provenir majoritairement des États-Unis, contrairement aux *comic books*.

<sup>132</sup> John Bell identifie les principales comme étant Maple Leaf Publishing, Anglo-American Publishing, Hillborough Studio, Bell Features et Commercial Signs of Canada; J. Bell. *Invaders from the North. How Canada Conquered the Comic Book Universe*, Toronto, Dundurn Press, 2006, p. 44.



souvent original, bien que des ententes conclues avec des éditeurs américains permettent l'adaptation de *comics* parus aux États-Unis<sup>133</sup>. Dans un cas comme dans l'autre, les histoires sont presque uniquement celles de justiciers et de superhéros dans la lignée de Superman. Le succès de ces entreprises est presque instantané, un éditeur important comme Bell Features pouvant vendre plus de 100 000 *comics* par semaine. Cet âge d'or de la bande dessinée canadienne, suivant l'expression de John Bell, est toutefois aussi spectaculaire qu'éphémère. Après la fin de la guerre, la *Loi sur la conservation des changes en temps de guerre* est abolie et il ne suffit que de quelques mois pour que les *comic books* américains reprennent la place qu'ils occupaient autrefois dans le marché de la bande dessinée au Canada anglais.

De 1947 à 1966, les quelques éditeurs canadiens qui survivent s'adonnent presque uniquement à la réédition de *comics* américains. Cette activité n'engage que peu de frais et de risques et permet, à quelques occasions, de financer des productions locales, toutes vouées à l'échec, cela dit. En 1948, le travail de ces éditeurs se voit toutefois compliqué par une série d'événements qui alimentent une certaine animosité à l'endroit des *comics* américains. En novembre de cette année, en Colombie-Britannique, deux enfants de 11 et 13 ans tuent accidentellement un camionneur avec une arme à feu volée. L'enquête menée sur cet incident conclut qu'il y a un lien entre le comportement de ces enfants et le fait qu'ils soient d'avidés lecteurs de *crime comics* américains et de romans en fascicules. Une campagne contre les imprimés obscènes s'organise et culmine avec l'adoption de la Loi Fulton<sup>134</sup>, en décembre 1949. Celle-ci constitue en fait un remaniement de l'article 207 du *Code criminel* qui interdit et criminalise la production et la distribution de « toute publication dont une caractéristique dominante est l'exploitation indue des choses sexuelles, ou de l'un ou plusieurs des sujets suivants, savoir : le crime, l'horreur, la cruauté et la violence<sup>135</sup>. » Pour tenter de se plier à cette loi, l'industrie des *comics* au Canada instaure la Comic Magazine Industry Association of Canada, prédecesseure canadienne de la Comics Code Authority. Le rôle de cette association consiste essentiellement à trier le contenu en provenance des États-Unis afin de

---

<sup>133</sup> L'entente qui existe entre l'éditeur canadien Anglo-American Comics et l'éditeur américain Fawcett Comics prévoit par exemple que les scripts des *comics* produits aux États-Unis soient envoyés au Canada afin d'être remis en images par des artistes locaux. Cette solution de fortune permet aux entreprises américaines d'empêcher, ou du moins de limiter le piratage de leurs imprimés; J. Bell. *Invaders from the North...*, [...], p. 46-51.

<sup>134</sup> Elle est surnommée ainsi d'après Edmund Davie Fulton, député de Kamloops (Colombie-Britannique), qui a rédigé et présenté le projet de loi initial.

<sup>135</sup> Cette interdiction est toujours en vigueur aujourd'hui; Gouvernement du Canada. « Infractions tendant à corrompre les mœurs », *Code criminel*, L.R. (1985), ch. C-46, art. 163.

s'assurer que seules les histoires jugées acceptables puissent circuler en sol canadien. Après quelques années, au cours desquelles sont condamnés de rares distributeurs canadiens devant servir d'exemples, la loi Fulton semble perdre son effet dissuasif. C'est du moins à ce constat qu'arrive le père Paul Gay<sup>136</sup>, en 1955, lorsqu'il soutient que

la loi, même imparfaite, serait appliquée plus souvent si le peuple la soutenait. A-t-elle en sa faveur, de nos jours, l'appui de l'opinion publique, du citoyen moyen? On peut se le demander tristement. Dès qu'une loi n'est plus observée parce que le citoyen moyen n'y croit plus, c'est comme si elle avait été abrogée. C'est par les citoyens qu'une loi vit<sup>137</sup>.

Dans ce cas-ci, il appert que la majorité de la population québécoise fait peu de cas de cette loi qui repose en grande partie sur un processus de dénonciation entre concitoyens.

## 2.3 La nature des doléances

La croisade contre les *comics* menée aux États-Unis et au Canada anglais pendant et après la Deuxième Guerre mondiale sera poursuivie au Québec, bien qu'avec moins de retentissement. Effectivement, des échos du discours tenu par les plus célèbres adversaires des *comics* américains résonnent dans les initiatives censoriales québécoises du milieu du siècle, lesquelles prennent toutes la forme d'une condamnation virulente de la production, de la vente et de la lecture de ces imprimés.

Les premières réticences formulées à l'endroit des *comics* américains sont publiées dans la revue mensuelle *Lectures*, dont l'un des buts, dès sa fondation en 1946, est de recenser les publications qui paraissent au Québec et de leur attribuer une cote morale. La publication recueille aussi de nombreux articles s'inscrivant dans les « [d]eux grands thèmes [qui la] traversent de 1946 à 1966 : la littérature obscène et les rapports entre l'art et la morale, fondement de la censure<sup>138</sup> ». Il s'agit donc d'un endroit de prédilection pour discuter du danger potentiel que peuvent représenter, sur le

---

<sup>136</sup> D'après Pierre Hébert, Paul Gay est l'un des plus importants critiques littéraires de son époque : « Né à Bourg-en-Bresse, en France, Paul Gay obtient une licence en théologie à Rome, en 1937. Père de la Congrégation du Saint-Esprit, il passe une bonne partie de sa vie à titre de professeur et supérieur au Collège Saint-Alexandre de Limbourg, à quelques kilomètres de Hull. Son enseignement le conduit aussi à l'Université d'Ottawa, en 1970. Son activité de critique littéraire est particulièrement intense entre 1945 et 1975, surtout dans le quotidien d'Ottawa *Le Droit*. De plus, le père Gay collabore à la revue *Lectures*, de 1945 à 1966. Enfin, il siège au jury du prix du Cercle du livre de France durant 23 ans. C'est dire à la fois l'importance quantitative et qualitative de sa présence critique; P. Hébert « Gay, Paul (1911-2005) », dans P. Hébert, Y. Lever et K. Landry (dir.). *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006, p. 281

<sup>137</sup> P. Gay. « La distribution et la vente des revues obscènes », *Relations*, n° 170, Montréal, février 1955, p. 37-38.

<sup>138</sup> P. Hébert. « Lectures », dans P. Hébert, Y. Lever et K. Landry (dir.). *Dictionnaire de la censure au Québec*. [...], p. 382.

plan moral, les *comics* en provenance des États-Unis. Rapidement préoccupés par les effets de la lecture de *comics* sur les jeunes Québécois, les rédacteurs de *Lectures* ne tardent pas à aborder la question de front<sup>139</sup>. Dans le troisième numéro, paru en novembre 1946, le père Paul Gay signe un article dont le titre, « L'art d'abrutir le peuple », laisse présager le sombre dessein qui guette les lecteurs d'imprimés populaires sous toutes leurs formes (magazines, romans en fascicules et *comics*). Le père Gay dénonce ainsi le contenu dérangeant auquel un enfant peut avoir accès, dans tous les kiosques à journaux, en échange de la somme de 10 ¢ : « Divers crimes décrits en détail. – Caricatures, annonces et textes sensuels. – Nudisme, réclame de mauvais livres. – Romans idiotement sentimentaux. – Romans excitants et sensuels. – Réalisme morbide, photos suggestives. – Description de suicides. – Tendances communistes et révolutionnaires. – Farces et caricatures osées. – Etc...<sup>140</sup> » Au-delà de cet amoralisme perçu comme étant commun à tous les imprimés populaires, un mal supplémentaire accable particulièrement les *comics*, « la grande maladie du XX<sup>e</sup> siècle<sup>141</sup> », selon le père Gay. Ces imprimés, rappelle-t-il, détournent en effet la jeunesse des lectures sérieuses et menacent gravement le développement de son intelligence :

Tout comme on amuse le palais par la succession de douceurs qui agacent l'estomac sans le nourrir, on gave son intelligence et son imagination avec cette pâture. On se demande ensuite comment il se fait que de jeunes gens et des jeunes filles n'atteignent leur maturité intellectuelle qu'à un âge relativement avancé, quand ils l'atteignent jamais. [...] Allez donc essayer de faire goûter *Athalie* à un admirateur de *Superman*<sup>142</sup>!

Pour le père Gay, les *comics* se présentent comme un obstacle au développement intellectuel de la jeunesse québécoise, puisqu'ils nourrissent l'esprit avec des calories vides et gâchent ainsi l'appétit des jeunes pour des lectures plus substantielles. Cet argument fera d'ailleurs boule de neige et deviendra une décennie plus tard l'une des principales préoccupations de Guy Boulizon, censeur sur lequel nous reviendrons plus loin.

Entretemps, toutefois, le discours concernant les *comics* se cristallise, au Québec comme aux États-Unis, autour de la question de la délinquance juvénile. En novembre 1948, la revue *Lectures*

---

<sup>139</sup> Malgré la position tranchée de ses collaborateurs sur le sujet, *Lectures*, pas plus que sa revue sœur *Mes fiches*, n'inclue aucun *comics* dans ses recensions. Exception faite de la revue *Hérauts*, qui comporte des bandes dessinées américaines catholiques traduites en français, aucun titre précis ne fait donc l'objet d'une appréciation morale plus approfondie. Les bandes dessinées américaines seront donc condamnées en bloc, dans les articles publiés dans *Lectures*, sans que les parties constituant cette masse d'imprimés ne soient réellement distinguées et évaluées individuellement.

<sup>140</sup> P. Gay. « L'art d'abrutir le peuple », *Lectures*, Tome 1, n° 3, Montréal, Fides, novembre 1946, p. 137.

<sup>141</sup> *Ibid*, p. 139.

<sup>142</sup> *Ibid*, p. 139.

propose par exemple aux prêtres qui la lisent d'adresser aux fidèles un sermon portant sur « Le danger des “comics”<sup>143</sup> », lors de la messe du dimanche 31 octobre 1948. Il est recommandé d'insister sur le fait qu'« [i]ls poussent facilement les enfants aux crimes<sup>144</sup> » et de rappeler le « [f]ait récent de New-Albany, É.-U<sup>145</sup>. » Ce dernier énoncé fait référence à un fait divers s'étant produit au mois d'août de la même année : « In August, the public learned that in New Albany, Indiana, three boys aged from six to eight almost hanged a boy of seven while reenacting a scene from a comic book for fun<sup>146</sup>. » Cet acte de violence, qui s'inscrit dans une série d'événements similaires<sup>147</sup>, encourage ainsi les autorités religieuses du Québec à prévenir les fidèles de « la détestable influence des “comics”<sup>148</sup> » sur la jeunesse, dans l'espoir que les événements tragiques qui surviennent aux États-Unis ne soient pas reproduits en sol québécois.

Si les autorités religieuses mènent surtout leur combat auprès des instances parentales en tentant de les convaincre des méfaits des *comic books*, elles s'adressent aussi directement aux principaux intéressés, les lecteurs de *comics* eux-mêmes, afin de les mettre en garde contre ces lectures nocives. En mai 1949, la revue *Jeunesse et hérauts*, éditée conjointement par Fides et les Frères des écoles chrétiennes, publie à cet effet une rubrique intitulée « Yves et sa bande en guerre contre les ‘comics’ ». Celle-ci prend la forme d'une discussion entre quatre amis (Yves, Lebeau, Belhumeur et Joly) au sujet de la lecture de *comics* chez les étudiants. Rapidement, les quatre jeunes s'aperçoivent que plusieurs de leurs confrères sont d'avidés consommateurs de *comics* et que cela les mène à adopter des comportements peu convenables. Belhumeur affirme par exemple que

---

<sup>143</sup> Anonyme. « Quelques suggestions pour sermons sur la presse et le cinéma », *Lectures*, Tome V, n° 3, Montréal, Fides, novembre 1948, p. 149.

<sup>144</sup> *Ibid*, p. 149.

<sup>145</sup> *Ibid*, p. 149.

<sup>146</sup> J.-P. Gabilliet. *Of Comics and Men. A Cultural History of American Comic Books*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010, p. 217.

<sup>147</sup> Dans les années qui suivent, les opposants aux *comics* rappelleront fréquemment ces incidents dans les articles qu'ils publient dans les journaux et les magazines québécois. À titre d'exemple, un certain R. Dinant fait paraître, dans le numéro de mars 1949 de *La Revue moderne*, une charge contre les *crime comics* américains dont l'argumentaire repose essentiellement sur des exemples plus ou moins sordides des conséquences comportementales qu'entraîne la lecture de ces publications chez les jeunes : « Un enfant de 11 ans renvoyé de l'école pour son inattention et sa nature batailleuse, fut examiné dans une clinique. Il déclara : “J'achète des ‘comics’ toutes les semaines [...]” Un garçon de 17 ans avait tué un de ses camarades de quatre ans plus jeune que lui : “Je ne lis pas beaucoup de ‘comics’ dit-il, seulement une dizaine par semaine [...]” Le gosse avait-il commis le crime de son plein gré ou avait-il voulu imiter le héros de l'une de ces histoires? [...] un garçon de 12 ans tue sa sœur plus âgée; un autre de 13 ans est pris en flagrant délit de vol à main armée; un jeune homme de 17 ans tue un enfant et laisse une note signée “Le Diable” [...]? »; R. Dinant. « Les “comics” ne sont pas drôles », *La Revue moderne*, mars 1949, p. 8.

<sup>148</sup> *Ibid*, p. 8.

« [p]lusieurs élèves en apportent à l'école. J'en ai remarqué un, très habile à tromper la vigilance du professeur. Pendant que ce dernier se morfond en explication sur une matière, J. se régale de 'comics'<sup>149</sup>. » Un peu plus tard, Yves admet connaître « des étudiants qui volent des plumes-réservoirs et crayons automatiques, les vendent à prix ridicules et avec l'argent s'achètent des 'comics'<sup>150</sup>. » Qui plus est, comme le dit Lebeau, « [l]e grand B. a eu l'effronterie d'en lire même à l'église; mercredi avant et après sa confession, il a eu le temps d'en voir tout un<sup>151</sup>. » Dans cette courte rubrique sont donc exposées deux conséquences comportementales de la lecture de *comics* chez les jeunes : la délinquance – qui prend la forme de vols mineurs commis afin de pouvoir financer l'achat de *comics* – et la perte de respect envers les autorités et les institutions, incarnées ici respectivement par le professeur qui n'est pas écouté de ses élèves et par l'Église qui subit une certaine désacralisation lorsque l'exercice de la confession, justement doté d'une forte dimension sacrée, est ironiquement précédé et suivi de la lecture d'imprimés généralement perçus comme étant moralement douteux. Face à ces gestes qu'ils trouvent inquiétants, Yves et ses amis sentent la nécessité d'intervenir et proposent des idées afin d'enrayer la lecture de *comics* peu recommandables : « Joly : Une série d'affiches dans le genre de celles-ci : Les "comics" empoisonnent ton âme peu à peu : Qu'est-ce qui te reste de la lecture de "comics"?, aideraient considérablement<sup>152</sup>. » Les efforts faits par Yves et sa bande ne semblent toutefois pas avoir porté leurs fruits, puisqu'un an plus tard, ces personnages ont une nouvelle discussion sur la lecture de *comics* chez les jeunes Québécois. Les mêmes observations que celles formulées précédemment ressurgissent alors :

Belhumeur : [...] je connais plusieurs de mes amis qui lisent des « Comics » qu'ils n'osent pas montrer à la maison.

Archambault : En classe même, beaucoup en font circuler sous le nez du professeur; évidemment, on fait cela discrètement...

Yves : Si les gars sentent le besoin de cacher si soigneusement leurs « Comics » à leurs parents et à leurs professeurs, je trouve pour ma part que ça ne sent pas bon. Qu'en dites-vous<sup>153</sup>?

Bien que la question de la délinquance juvénile soit absente de cette rubrique-ci, le fait que la consommation de *comics* se soustraie au pouvoir et à la vigilance des autorités (parentales et

<sup>149</sup> Frère Joseph. « Yves et sa bande en guerre contre les "comics" », *Jeunesse et hérauts*, vol. XXXV, n° 17, Montréal, Fides et les Frères des écoles chrétiennes, 1<sup>er</sup> mai 1949, p. 8.

<sup>150</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>151</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>152</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>153</sup> Frère Albéric. « Ceux de la bande », *Jeunesse et hérauts*, vol. XXXVII, n° 3, Montréal, Fides et les Frères des écoles chrétiennes, 1<sup>er</sup> octobre 1950, p. 15.

professorales, dans ce cas-ci) sert encore une fois d'argument pour illustrer le caractère pernicieux de ce loisir et inspirer la méfiance à son endroit.

D'ailleurs, durant la première moitié des années 1950, les détracteurs des *comic books* s'inquiètent de plus en plus du sentiment d'indépendance que ces publications semblent insuffler à la jeunesse. Dans le numéro des mois de novembre et décembre 1952 de la revue *L'Action catholique ouvrière*<sup>154</sup>, l'évêque de Saint-Jean, Mgr Gérard-Marie Coderre, dénonce ainsi ce qu'il nomme « l'esprit d'indépendance des enfants » :

Durant cette semaine, la L.O.C. a décidé d'éveiller le sens de la responsabilité des parents sur un danger bien précis : l'esprit d'indépendance des enfants d'aujourd'hui. Cet esprit se manifeste à des degrés divers; refus d'obéir à l'autorité, rejet de la manière de vivre et penser du foyer, voir [sic] même rejet du cadre familial<sup>155</sup>.

Parmi les causes de ce comportement identifiées par Mgr Coderre se trouvent « les flots d'idées dont nous inondent la radio, le cinéma, le journal, les "*comics*", les revues et les modes [qui] donnent une fausse idée de la liberté et, très souvent, ridiculisent le mariage et l'autorité des parents<sup>156</sup>. » Pour l'évêque de Saint-Jean, les *comics* font donc partie de ces médias de masse qui, à travers les valeurs et les représentations qu'ils véhiculent, rivalisent avec l'éducation parentale et conduisent vers une forme de désobéissance.

Sans démontrer que la consommation de ces médias populaires a une réelle incidence sur le comportement, une enquête menée par la Jeunesse ouvrière catholique et publiée dans *L'Action catholique ouvrière* en novembre 1954<sup>157</sup> tend en fait à confirmer l'une des idées avancées par Mgr Coderre : la jeunesse ouvrière, c'est-à-dire celle qui a quitté l'école pour rejoindre le milieu du travail, est particulièrement friande des divertissements de masse. Ainsi, 68,2 % des adolescents et 66,3 % des adolescentes ayant répondu à l'enquête affirment qu'ils vont au cinéma toutes les semaines. La lecture n'est pas délaissée pour autant, puisque :

- 28 % des adolescents lisent des romans d'amour. En moyenne 3.8 par semaine.
- 39,3 % lisent des romans policiers. En moyenne 3.8 par semaine.
- 41,7 % lisent des *comics*. En moyenne 5.7 par semaine.
- 47 % lisent des romans.
- 51 % lisent des revues.

<sup>154</sup> Il s'agit de l'organe de la Ligue ouvrière catholique (L.O.C.), publié mensuellement de 1951 à 1957. La revue, rédigée par des clercs et des laïcs, se penche sur tous les sujets qui concernent la condition ouvrière.

<sup>155</sup> Mgr G.-M. Coderre. « L'esprit d'indépendance des enfants », *L'Action catholique ouvrière*, vol. II, n° 10, Novembre-Décembre 1952, p. 478.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 480.

<sup>157</sup> Cette enquête a été menée auprès de 621 garçons et 704 filles âgées 13 à 17 ans et provenant d'une quarantaine de villes du Québec, de Moncton et de Cornwall; Jeunesse ouvrière catholique. « Une situation angoissante », *L'Action catholique ouvrière*, vol. IV, n° 10, Montréal, novembre 1954, p. 417.

- 38 % lisent des livres sérieux.
- 12,8 % ne lisent pas du tout<sup>158</sup>.

Ces chiffres s'avèrent alarmants pour les rédacteurs de *L'Action catholique ouvrière*, parce qu'ils laissent penser que la jeunesse ouvrière est régulièrement mise en contact avec une quantité importante d'œuvres cinématographiques et d'imprimés au contenu qui ne leur est pas destiné et, en ce sens, qui n'est pas adapté à leur âge. On imagine difficilement, par exemple, que les parents des jeunes interrogés vérifient chacun des 5 à 6 *comics* lus par ces derniers sur une base hebdomadaire. L'esprit d'indépendance des enfants dont parlait Mgr Coderre s'inscrirait donc, selon cette logique, dans un processus en plusieurs temps : les loisirs que ceux-ci préfèrent sont pratiqués de façon autonome, c'est-à-dire à l'abri du regard des autorités parentales; cela facilite la consommation d'objets jugés inappropriés en raison des modèles (familiaux, héroïques, sociaux, moraux, etc.) qu'ils offrent; conséquemment, cette exposition à des modèles et valeurs qui s'écartent de ceux prônés dans le foyer familial accentue la distance entre les parents et leurs enfants. Il est important de noter, cela dit, que l'enquête présentée par la J.O.C. ne fait pas porter tout le blâme des maux qui affligent la jeunesse ouvrière par les médias populaires. Elle pointe aussi du doigt le faible taux de fréquentation scolaire des adolescents occasionné par leur entrée précoce sur le marché du travail, ce qui les prive de l'éducation nécessaire pour obtenir un emploi convenable et des conditions de vie avantageuses. Autrement dit, l'enquête reconnaît que des facteurs socio-économiques, et non seulement axiologiques, contribuent à l'émancipation hâtive des adolescents et à la « délinquance juvénile, une terrible plaie de notre société moderne<sup>159</sup>. »

Jusqu'à présent, un certain flou subsiste quant à la nature exacte des modèles dits peu recommandables que les auteurs précédemment cités évoquent avec hostilité. En quoi sont-ils subversifs au point de cultiver chez les jeunes Québécois une inclination pour la malfaisance et l'insoumission aux instances traditionnelles du pouvoir? Les premiers éléments de réponses nous proviennent d'un article signé par l'écrivain Jean-Paul Pinsonneault et publié dans *Lectures*, en mai 1952. Intitulé « Les "comics", denrées infectes », ce texte déplore l'immoralisme des bandes dessinées américaines en prenant appui sur deux arguments bien spécifiques qu'annonce le passage suivant :

Cette littérature truffée d'histoires de crimes et de récits imprégnés de matérialisme a pour conséquences néfastes habituelles d'accoutumer le lecteur à la violence déchaînée et d'exciter en

---

<sup>158</sup> *Ibid*, p. 420.

<sup>159</sup> *Ibid*, p. 424.

lui des instincts de violence par un mépris total de la vie humaine, une confusion perpétuelle de la justice et de la vengeance, et le spectacle de héros justiciers implacables qui, en l'absence de toute loi, incarnent la morale<sup>160</sup>.

En premier lieu, Pinsonneault avance ainsi l'idée d'une insensibilisation graduelle du lecteur à la violence que comportent ces imprimés et dont celui-ci est témoin de manière répétée. À trop lire de *comics*, l'on deviendrait en quelque sorte engourdi, impassible devant le spectacle de la brutalité perpétuée aussi bien par les méchants que par les héros. Car comme le rappelle Pinsonneault,

[s]'il est vrai que, dans presque tous les cas, un cœur généreux se lève pour venger les droits de l'opprimé, il faut voir avec quelle conscience éclairée de son devoir ce piètre chevalier de la justice se lance tête baissée dans les plus cocasses aventures, et à quels moyens abjects il ne craint pas de recourir pour avoir raison de l'adversaire. La torture, la mort, le crime, le mensonge, la lâcheté, la brutalité, le cynisme, la violence sont des moyens devant lesquels il ne recule pas et lui valent, la plupart du temps, les plus mirobolants succès et la reconnaissance admirative de ses obligés. Ses exploits, ses intrigues, ses bassesses mêmes conservent un charme héroïque et lui méritent l'absolution gratuite et empressée des honnêtes gens. Et quand il s'agit enfin de pourvoir au châtimement des coupables, avec quelle sauvagerie haineuse et quelle cruauté raffinée les héros ne se font-ils pas les instruments de la justice? La clémence et l'indulgence sont des sentiments inconnus dans cet univers ramené aux proportions d'une jungle humaine où les individus ne semblent réunis que pour s'entre-tuer<sup>161</sup>.

Non seulement la violence est-elle si omniprésente dans ces *comics* qu'elle n'impressionne pas plus qu'elle ne rebute le lecteur, mais elle finit aussi par s'imposer comme la base naturelle et attendue des interactions entre humains. Autrement dit, pour Pinsonneault, le premier péché d'immoralisme commis par les *comics* prend la forme d'une idéalisation de la brutalité, à la fois comme moteur narratif et comme véhicule de la justice : « Il n'y a donc pas à se rebiffer lorsque nous affirmons qu'un esprit gavé de cette littérature infecte en arrive presque infailliblement à ne considérer la vie que comme une chasse à l'homme et à se convaincre que la force brutale est la seule arme de la justice<sup>162</sup>. » Par ce raisonnement, Pinsonneault rejoint celui du père Paul Gay, avec qui il partage la crainte fondamentale qu'« à force de lire et de voir des choses immorales, nous finissons par les accomplir<sup>163</sup> », précepte sur lequel se construit, depuis la fin des années 1940, le lien de causalité qui existerait entre la lecture de *comics* et la délinquance juvénile.

L'univers narratif presque bestial décrit par Pinsonneault, en deuxième lieu, voit justement la notion de justice elle-même subir une transformation qui indignait l'auteur. Un glissement s'opère

<sup>160</sup> J.-P. Pinsonneault. « Les “comics”, denrées infectes », *Lectures*, Tome VIII, n° 9, Montréal, Fides, mai 1952, p. 402.

<sup>161</sup> *Ibid*, p. 402-403.

<sup>162</sup> *Ibid*, p. 403.

<sup>163</sup> P. Gay. « Les dernières enjambées de Tarzan », *Relations*, n° 173, Montréal, mai 1955, p. 129.



effectivement au sein des *comics* en ce qui la concerne, sa prise en charge devenant moins la responsabilité de la société que celle de l'individu :

Violentée par le spectacle d'un monde où n'existe que la justice individuelle et où le coupable, devenu l'esclave de ses passions, s'enlise chaque jour davantage dans une vie de crimes à laquelle le rive une inexorable fatalité, la conscience de l'enfant et même celle de l'adulte cède insensiblement au fatalisme le plus noir et se réfugie dans l'attitude désespérée de l'individu cerné par une meute hostile et dont le salut ne tient plus qu'à une lutte sauvage et forcenée. Il n'y a pas à s'étonner si des statistiques révèlent que la majorité des jeunes délinquants se recrutent parmi les lecteurs assidus de *comics*. Comment en serait-il autrement puisque tôt ou tard tout poison produit son effet? Celui que distille par le truchement de dialogues vulgaires et par l'avalanche d'images brutales le journal illustré est subtil et infaillible<sup>164</sup>.

Nous écrivions au sujet des *comic strips* publiés dans le journal *L'Action catholique*, au tournant des années 1940, qu'ils fonctionnaient tous sensiblement selon la même logique dès lors qu'ils mettaient en scène un personnage d'autojusticier (*vigilante*, en anglais) : « Le Bien doit triompher du Mal, coûte que coûte, et les autojusticiers comme le Fantôme, qui troquent l'uniforme pour le costume, sont là pour exécuter cette mission que les structures institutionnelles parviennent mal à remplir<sup>165</sup>. » Ce lieu commun propre aux récits des *comics* américains encourageait, par sa répétition, une « remise en question certes indirecte, mais néanmoins récurrente, de l'efficacité de l'institution juridique, de même que la suggestion de son impotence<sup>166</sup>. », comme si les structures légales mises en place pour contrer les injustices ayant lieu en société étaient insuffisantes. Or, il s'agit là exactement du problème majeur observé par Pinsonneault en examinant les *comics* qui lui sont contemporains : comment, en effet, ces bandes dessinées peuvent-elles ne pas « provoquer[r] la rébellion devant les autorités constituées<sup>167</sup> » lorsque les héros tout comme les bandits qui y sont représentés outrepassent les limites morales et légales de la justice? En raison des moyens extrêmes employés pour la rendre possible et du cadre idéologique individualiste à l'intérieur duquel elle se manifeste, la victoire du Bien sur le Mal prend alors un goût amer. En somme, l'immoralisme des *comics* américains repose selon Pinsonneault sur leur éventuelle propension à créer chez le lecteur une accoutumance aux scènes de violence, d'une part, et à substituer, au sein du récit, la justice instituée à la justice individuelle, balisée seulement par le code de valeurs personnel du héros.

La même année que paraît le texte de Pinsonneault est aussi publié un important essai contre les imprimés obscènes. Rédigé par Gérard Tessier, professeur à la Commission des Écoles catholiques

---

<sup>164</sup> *Ibid*, p. 405.

<sup>165</sup> P. Rioux. « Fraterniser avec l'ennemi [...] », [...], p. 50.

<sup>166</sup> *Ibid*, p. 50.

<sup>167</sup> J.-P. Pinsonneault. « Les “comics”, denrées infectes », [...], p. 405.

de Montréal, *Face à l'imprimé obscène* s'avère être un pamphlet contre la littérature populaire et, plus spécifiquement, contre les *comic books* qui inonderaient le Canada. Afin de justifier la nécessité d'éradiquer ces publications, Tessier reprend presque mot pour mot les thèses de Frederic Wertham. Il faut dire que l'influence du discours de Wertham sur les censeurs québécois se fait sentir dès le tournant des années 1950. Par exemple, lorsque R. Dinant demande si les *comic books* sont « le poison de la nursery ou la pénicilline de l'enfance?<sup>168</sup> », il semble faire écho au titre de l'article ayant popularisé les idées de Wertham, « *Horror in the nursery*<sup>169</sup> », publié exactement un an auparavant. Tessier, quant à lui, admet plus ouvertement sa dette envers Wertham. Le premier chapitre de son ouvrage, sobrement intitulé « Une des croisades les plus urgentes qui soient », s'ouvre ainsi sur une allusion à *Seduction of the Innocent*, le magnum opus du psychiatre américain :

On vient de publier chez Rinehar & Co., à New York, un volume que tous devraient lire. C'est une étude complète sur les Comics. L'auteur prouve, avec force détails, que ceux qui lisent régulièrement ces revues deviennent en peu de temps des déséquilibrés, pour ne pas dire plus.

Certains avanceront peut-être qu'il suffit de choisir. Après avoir étudié avec attention le livre du Dr Frederic [sic] Wertham, « *Seduction of the Innocent* », nous pouvons dire que les Comics sont un peu comme les danses : les meilleurs ne valent rien. Il faut savoir gré au Dr Wertham d'avoir exposé au grand public les effets nocifs de cette kyrielle de revues, supposées comiques, que dévorent à pleins yeux nos jeunes et moins jeunes<sup>170</sup>.

Le ton est donné : la condamnation des *comics* se fera sans nuance et l'auteur usera d'une rhétorique alarmiste et sensationnaliste pour frapper l'esprit de ses lecteurs. L'illustration de couverture de l'ouvrage annonçait déjà ce programme : on y voit deux enfants déchirer et jeter à la poubelle des *comics* et des romans populaires sous le regard sérieux de leur mère. La « croisade », telle que Tessier la nomme, est bel et bien lancée.

Dans son ensemble, *Face à l'imprimé obscène* « se présente sous forme de collage; il est difficile d'y cerner une logique argumentative ou même une quelconque progression organisée des idées<sup>171</sup>. » D'ailleurs, l'auteur reproduit intégralement nombre de textes écrits sur le sujet qui l'occupe, sans les commenter ou s'en servir pour relancer son propre discours. Il en va ainsi du sixième chapitre de l'ouvrage, qui n'est rien d'autre qu'une réédition maladroitement amenée d'un

<sup>168</sup> R. Dinant. « Les "comics" ne sont pas drôles » [...], p. 44.

<sup>169</sup> J. Crist. « Horror in the Nursery », *Collier's Magazine*, 27 mars 1948, p. 22-23, 95-97.

<sup>170</sup> G. Tessier. *Face à l'imprimé obscène. Plaidoyer en faveur d'une littérature saine*, Montréal, Éditions de la feuille d'érable, 1957, p. 17-18.

<sup>171</sup> É. Salaün. « Face à l'imprimé obscène. Plaidoyer en faveur d'une littérature saine », dans P. Hébert, Y. Lever et K. Landry (dir.). *Dictionnaire de la censure* [...], p. 249.

article du père Paul Gay paru précédemment dans la revue *Relations*<sup>172</sup>. S'il est donc difficile de savoir exactement ce qui est reproché aux *comics* par Tessier – on serait tenté de dire « tout » –, il n'en demeure pas moins que la question de la délinquance juvénile demeure prédominante dans son volume. Reprenant un raisonnement maintenant connu, Tessier stipule d'abord que les *comics* sont dangereux parce que les jeunes lecteurs, incapables de maintenir une distance critique entre eux et les récits qu'ils consomment, voudront imiter l'action qu'ils contiennent :

Ces héros, quels qu'ils soient, voleurs, impudiques, brutes, [le lecteur] veut les imiter. Son subconscient travaillant de pair avec les lectures dont il se nourrit, il en viendra à faire passer dans son comportement les agissements excentriques de Superman ou les aventures amoureuses d'un Lost in the Jungle. Il pensera, parlera, agira "comme" les personnages de "ses" Comics. On ne sera pas surpris de voir un jeune écolier pendu dans sa chambre : il voulait "faire comme". On ne sera pas surpris non plus d'entendre un petit bout d'homme de 7<sup>e</sup> année, conseiller à ses compagnons de lire "Batman" (autre Comic à 10 sous) afin d'avoir, ce qu'il appelait, des "thrills"<sup>173</sup>.

L'auteur énonce d'ailleurs une série de « faits et observations<sup>174</sup> » qui vont dans le sens de cette thèse :

Saviez-vous...

[...] – Que 80 % des jeunes délinquants détenus dans les maisons de correction ont appris à transgresser les lois par la lecture de Comics.

[...] – Que les Comics dits Horror Comics ont 90 % de leurs illustrations montrant des scènes de cruauté : ablation des yeux dans 71 % des cas.

[...] – Que la lecture régulière de certains Comics suscite chez les jeunes des crises d'hystérie qui affectent leur comportement général.

[...] – Que dernièrement – sept. 55 – dans notre métropole trois jeunes enfants dont l'âge varie de 8 à 10 ans ont entraîné un jeune compagnon dans une maison en construction et lui ont brûlé le corps avec des bouts de chandelle – ils extériorisaient certains Horror Comics qu'ils avaient feuilletés<sup>175</sup>.

Pour clarifier son point de vue, Tessier conclut cette énumération par une analogie qui synthétise son argumentaire : « On finit par devenir ce qu'on mange. Trop de sucre, on devient diabétique. À lire trop de la bêtise, on devient bête<sup>176</sup>. » En résumé, il s'inscrit à la suite de Pinsonneault et de Gay dans la lignée des protecteurs d'une jeunesse fragile dont on souhaite ardemment préserver la vertu.

<sup>172</sup> Il s'agit de l'article suivant; P. Gay. « La distribution et la vente des revues obscènes », *Relations*, n° 170, Montréal, février 1955, p. 35-38.

<sup>173</sup> G. Tessier. *Face à l'imprimé obscène*, Montréal, Éditions de la feuille d'érable, 1957, p. 20.

<sup>174</sup> Il faut mettre un important bémol à côté du mot « faits », puisque Tessier n'indique pratiquement jamais d'où proviennent les informations dévoilées.

<sup>175</sup> *Ibid*, p. 55-60.

<sup>176</sup> *Ibid*, p. 60.

Signalons aussi un passage où Tessier prétend que les *comics* ont comme mission de mener les jeunes lecteurs vers une sexualité considérée comme marginale : « Pour peu que l'on connaisse la série de Comics-Batman [sic], l'on admettra que cette publication s'est donné comme but de développer l'homosexualité : la fameuse revue *Psychiatric Quarterly* est de notre avis. La série de Comics Wonder Woman ou Black Cat présente les mêmes dangers pour les jeunes filles<sup>177</sup>. » Sans que Wertham ne soit cité dans cet extrait, on y entend tout de même l'écho des avertissements lancés par ce dernier au sujet de l'influence malsaine des *comics* sur la sexualité des enfants. En fait, l'article de *Psychiatric Quarterly* auquel Tessier fait allusion est mentionné dans *Seduction of the Innocent*, livre à l'intérieur duquel l'on retrouve aussi cette affirmation :

Only someone ignorant of the fundamentals of psychiatry and of the psychopathology of sex can fail to realize a subtle atmosphere of homoeroticism which pervades the adventures of the mature "Batman" and his young friend "Robin". Male and female homoerotic overtones are present also in some science-fiction, jungle and other comic books<sup>178</sup>.

Si l'idée n'est donc pas nouvelle, Tessier est le premier à la récupérer pour lui faire servir la cause de la lutte aux *comics* dans la province de Québec.

## 2.4 Le banc des accusés

Le discours de la censure québécoise des années 1940 et 1950 donne parfois l'impression que tous les *comics* américains sont considérés sans distinction, comme s'ils appartenaient à une même masse informe. Exception faite des séries *Batman* et *Wonder Woman*, sur lesquelles Tessier s'attarde un peu, l'identité précise des publications visées par les censeurs demeure généralement obscure. Tout au plus fait-on référence aux genres qui dérangent particulièrement : *crime comics*, *horror comics*, *romance comics*...

Cette indéfinition qui entoure les publications proscrites s'explique peut-être en partie par la méconnaissance qu'ont les censeurs de leur sujet. On peut envisager que ceux-ci accordent une plus grande attention (et une plus grande part de leur temps) aux écrits censoriaux américains qu'à la lecture même des *comics*, ce qui complique la sélection des titres à proscrire. Quoi qu'il en soit,

---

<sup>177</sup> *Ibid*, p. 20-21.

<sup>178</sup> F. Wertham *Seduction of the Innocent. The Influence of Comic Books on Today's Youth*, New York, Rinehart & Co., 1954, p. 189-190. Prise hors de son contexte, comme c'est le cas ici, cette citation traduit mal la pensée de Wertham et peut teinter à tort son discours d'une homophobie qui n'en est pourtant pas caractéristique. En fait, Wertham reproche aux *comics* d'éveiller chez les enfants une homosexualité *précoce*, à un âge où elle serait mal comprise par celui ou celle qui la vit. Cela risquerait d'engendrer de graves problèmes d'anxiété et de confiance en soi, étant donné que ces enfants seraient mal outillés pour faire face aux stigmates sociaux associés à l'homosexualité.

quelques rares publications se donnent néanmoins la tâche, à partir de 1950, d'établir une bibliographie critique des *comics* circulant au Québec en leur apposant une cote morale. C'est le cas des *Cahiers d'Action catholique*, qui publient un article à cette fin, en octobre 1950, lequel sera repris en janvier 1951 dans la revue *Lectures*<sup>179</sup>. Nonobstant le biais idéologique qui traverse ce texte, celui-ci fournit sans doute l'étude la mieux documentée sur la nature des *comics* américains alors présents à Montréal. Sous la supervision du frère Albéric, les professeurs de l'école Lajoie ont ainsi dressé un inventaire de 161 titres anglophones « recueillis chez des élèves de la région de Montréal », ensuite de quoi ils « ont consacré plusieurs jours à l'examen de ces liasses si rarement attrayantes<sup>180</sup> ». Ce dépouillement a permis la constitution d'une liste classant ces titres selon six catégories, qui constituent en fait une échelle morale. Les *comics* lus sont soit « recommandables », « acceptables sans commentaire », « rédigés en mauvais anglais, slang, ou mal imprimés », « à déconseiller », porteurs d'une « mauvaise conception de l'amour, du mariage, de la vie sociale » ou encore « déformateurs, trop suggestifs, avec le plus souvent [sic] costumes indécents<sup>181</sup> ». Les *comics* de superhéros, qui représentent l'objet d'étude spécifique de la présente thèse, ne se retrouvent dans aucune des trois premières catégories énoncées. Les 11 titres recensés appartenant à ce genre sont en fait tous rangés sous les mentions « à déconseiller » et « déformateurs », aux côtés des nombreux *crime comics* et *comics* sentimentaux plus ouvertement décriés par la censure<sup>182</sup>. On n'a qu'à lire l'appréciation de la série *Le Surhomme* (traduction de *The Superman*), *comic strip* alors publié dans le *Soleil*, pour constater que les conventions narratives du genre superhéroïque sont reçues avec de nombreuses réticences :

Le Surhomme (The Superman) nous introduit dans le préternaturel. Il témoigne, par l'intérêt disproportionné qu'il suscite, de l'avidité du prodige en notre monde moderne. Comment expliquer autrement le succès de pareille idiotie? Une simple pensée fait accourir le Surhomme au secours de la victime, et la partie est toujours gagnée d'avance pour ce génie qui passe à travers les murs et qui reste invulnérable. Déformateur de la notion de Providence et du simple bon sens humain<sup>183</sup>.

Les superpouvoirs, la victoire inévitable du héros et sa condition quasi immortelle sont interprétés comme une substitution, voire une atteinte à l'omnipotence et à l'autorité divines. Par ses caractéristiques génériques propres, le récit de superhéros de l'époque soustrait en effet le destin

<sup>179</sup> La présente analyse s'appuie sur cette réédition, dont sont extraites toutes les citations retranscrites ici.

<sup>180</sup> Anonyme. « “Les comics”, essai de cotation », *Lectures*, Tome VII, n° 6, Montréal, janvier 1951, p. 260.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 260-261.

<sup>182</sup> Voici la liste de ces publications : dans la catégorie « à déconseiller », on retrouve les séries *Action Comics*, *America's Best Comics*, *Captain America*, *Green Hornet*, *Green Lantern*, *The Human Torch* et *Wonder Woman*; dans la catégorie « déformateurs », il y a les séries *Bat Man*, *Black Cat*, *Captain Marvel Jr.*, et *Detective Comics*.

<sup>183</sup> Anonyme. « “Les comics”, essai de cotation », [...], p. 264.

de l'homme à la volonté de Dieu, puisqu'il prédétermine le sort de ses personnages : peu importe le péril que les bons doivent affronter, ils en triompheront; peu importe la ruse et l'ingéniosité des méchants, ceux-ci seront assurément vaincus. En d'autres mots, le superhéros arrive toujours à ramener l'ordre dans l'univers qui est le sien et s'impose donc comme le principal pourvoyeur de bonne fortune.

Les autres *comic strips* en français publiés dans les journaux québécois reçoivent à peu près tous le même statut que *Le Surhomme*, c'est-à-dire celui d'œuvres insipides, immorales ou corruptrices. Bien qu'ils ne soient pas classés d'après la catégorisation présentée ci-dessus, ils possèdent une valeur discutable aux yeux des rédacteurs de cette étude :

Ces « comics » ne valent pas mieux que les séries en langue anglaise, puisqu'ils n'en sont, le plus souvent, que de médiocres traductions. Tout au plus doit-on noter, en certains journaux dirigés par des catholiques, une certaine sélection qui vise à éviter les séries impassables ou à recouvrir les nudités de quelques traits de plumes... procédé qui atteint souvent l'effet de provocation plutôt que de protection<sup>184</sup>.

Par ailleurs, le fait que les journaux catholiques évoqués dans l'extrait précédent accueillent dans leurs pages des bandes dessinées jugées peu recommandables ne manque pas de soulever une certaine indignation :

Il est inexplicable, et profondément regrettable, que des journaux à mandat religieux continuent toujours à publier des insanités aussi notoires, contre lesquelles la hiérarchie nous demande de lutter, et malgré la grande responsabilité que cela comporte à cause de la confiance que leur accorde notre public catholique<sup>185</sup>.

Cette flèche lancée contre des représentants de la presse catholique (dont on préserve toutefois l'anonymat) témoigne de l'intransigeance des rédacteurs de l'enquête décrite ici en ce qui a trait à la publication et à la circulation des *comics* au Québec. Nul journal, laïc ou catholique, ne peut légitimement proposer à ses lecteurs des *comic strips* dits risqués. Alors que la popularité de la bande dessinée américaine semble indéniable – ce qui explique sans doute partiellement l'inclusion de ce médium au sein de journaux religieux –, la censure rappelle en somme que la majorité des *comic strips* et des *comic books* est à proscrire, peu importe leur lieu de publication. Elle fournit à cet effet un premier outil bibliographique dans le but de faciliter le processus de discrimination, lequel s'applique surtout, par ordre de priorité, aux *crime comics*, aux *comics* sentimentaux et aux *comics* de superhéros.

---

<sup>184</sup> *Ibid*, p. 261-262.

<sup>185</sup> *Ibid*, p. 262.

Cinq années plus tard, Gérard Tessier poursuit le travail entamé par l'« essai de cotation » paru en 1950 et établit à son tour une bibliographie critique, qu'il intègre à *Face à l'imprimé obscène*. Divisée en deux parties, « Ce qu'on ne devrait pas lire » et « Ce qu'on devrait lire », celle-ci est composée d'œuvres populaires relevant de plusieurs médias (revues, romans, bandes dessinées) et se penche sur plusieurs dizaines de *comic books*. Tous considérés comme ne devant pas être lus, ils appartiennent soit à la catégorie des « “Comics” à proscrire », soit à celle des « “Comics” à déconseiller »<sup>186</sup>. Composée de plus de 600 entrées, la liste dressée par Tessier comprend majoritairement des *crime comics*, des *comics* sentimentaux, des *comics* d'aventure et des *comics* de superhéros. De façon surprenante, on y retrouve aussi une très grande quantité de *comics* publiés par Dell Comics et mettant en vedette les personnages de la Walt Disney Company. Pourtant, les *Cahiers d'Action catholique* disaient au sujet de *La souris Miquette* (*Mickey Mouse*) qu'il s'agissait d'« [a]musantes historiettes débordantes de fantaisie et de finesse, légèrement satiriques. [...] La caricature vaut par elle-même. Susceptible de dérider jeunes et moins jeunes<sup>187</sup>. » La série *Donald Duck* était aussi considérée comme une « [g]entille fantaisie, de même qualité que *La Souris Miquette*<sup>188</sup>. » Aucun indice, dans l'ouvrage de Tessier, ne permet de comprendre le jugement qui s'abat sur ces publications généralement épargnées par la censure canadienne-anglaise et américaine, parce que la bibliographie concoctée par l'auteur n'est pas annotée. Qui plus est, Tessier ne précise pas non plus la méthodologie employée pour rédiger sa bibliographie, ce qui empêche de comprendre les incohérences qui la parsèment. Par exemple, bien que l'auteur désigne explicitement le personnage de Batman comme étant un modèle nocif pour la jeunesse, au début de son ouvrage, la série éponyme est absente de la bibliographie incluse dans ce même bouquin. *Detective Comics*, dont Batman est à l'époque le protagoniste<sup>189</sup>, y apparaît bel et bien, mais le lecteur néophyte ignore sans doute qu'il s'agit là d'une publication mettant en vedette le célèbre justicier. Un esprit rusé pourrait même ironiquement conclure que la série *Batman* ne comporte, dans ce cas, aucun danger. Le même constat s'applique à la série *Action Comics*, dédiée aux aventures de Superman. Le travail de proscription mené par Tessier arbore autrement dit quelques failles qui en limitent la portée dissuasive, notamment en ce qui concerne l'un des plus importants avatars du genre superhéroïque.

<sup>186</sup> G. Tessier. *Face à l'imprimé obscène* [...], p. 148-158.

<sup>187</sup> Anonyme. « “Les comics”, essai de cotation », [...], p. 264.

<sup>188</sup> *Ibid*, p. 262.

<sup>189</sup> La popularité du personnage commande en effet son apparition dans plus d'une série.

En somme, si l'« essai de cotation » et la partie bibliographique de *Face à l'imprimé obscène* permettent de mieux connaître les *comics* qui, d'une part, sont lus par les jeunes Québécois et, d'autre part, rebutent les instances censoriales, ils révèlent aussi que le genre superhéroïque en est un parmi d'autres, aux yeux des censeurs, et qu'il ne s'agit ni du plus répandu ni du plus inquiétant. Par la crainte qu'ils inspirent, les *crime* et les *romance comics* semblent ainsi dominer la liste des illustrés américains en circulation au Québec, le discours sur le superhéros se limitant quant à lui aux personnages des séries *Batman* et *Wonder Woman*, en raison de la publicité que Fredric Wertham leur a faite, et aux quelques titres traduits en français dans les journaux québécois. *Le Surhomme* (traduction de *Superman*), le *Fantôme* (*The Phantom*) et *Mandrake le Magicien* (*Mandrake the Magician*), surtout, attirent les foudres de la critique morale en raison des pouvoirs surhumains que leurs protagonistes possèdent, des costumes révélateurs qu'ils revêtent ou de la violence dont ils usent. Ces quelques séries populaires mises à part, le genre surperhéroïque semble donc faire partie d'un ensemble souvent considéré par le discours censorial comme étant plus ou moins homogène. La réception des *comics* de superhéros est peu détaillée parce qu'elle s'inscrit dans celle, plus large, du médium en entier. Il est vrai, de plus, que l'apparition de ce genre est relativement récente et que ses spécificités peuvent échapper de ce fait au regard du critique. Il est donc certainement plus commode de l'assimiler aux catégories plus englobantes de l'aventure et du récit criminel (*crime comic*).

### 3. « On ne détruit que ce qu'on remplace » : prescrire les *comic books* sain(t)s

Tous les censeurs québécois ne condamnent pas unilatéralement la lecture de bandes dessinées en soi. Ce qui pose réellement problème, auprès de ces derniers, est le fait que les *comics* lus par la jeunesse représentent un système de valeurs et un mode de vie qui s'écartent de l'idéologie catholique. En d'autres mots, le danger contre lequel on met constamment en garde parents, enfants et éducateurs, se trouverait moins dans l'activité consistant à lire des bandes dessinées que dans la nature de ces dernières. Cette nuance est importante, parce qu'elle laisse envisager une solution pour contrer la popularité des *comics* américains. Il suffit en effet de leur opposer des publications similaires, mais réalisées en suivant un code moral jugé vertueux et conçues, si possible, sous la supervision de membres du clergé.



### 3.1 Les revues illustrées pour la jeunesse : le cas de *Hérauts*

Le premier exemple de ce type de publications, la revue *Hérauts*, mérite une attention particulière, ne serait-ce qu'en raison du fait que la censure québécoise y fera fréquemment référence lorsque viendra le temps de désigner les meilleures alternatives aux *comics* obscènes. Dans un ouvrage portant sur l'histoire des éditions Fides, Jacques Michon raconte que le père Paul-Aimé Martin, alors directeur de Fides, et le frère Placide Vermandere, responsable des traductions et des éditions anglaises de la maison, effectuent de nombreux voyages d'affaires aux États-Unis, durant la Deuxième Guerre mondiale. C'est à l'occasion de l'un de ces séjours en terres américaines qu'ils font la découverte du *comic book* catholique *Timeless Topix*, créé en 1942 par la Catechetical Guild Educational Society. Cette publication, lancée dans le but d'opposer une certaine résistance aux *comics* jugés inadéquats pour les jeunes lecteurs, capte l'attention des deux religieux québécois. En avril 1944, avec l'approbation de l'abbé Gales, directeur de la Catechetical Guild, Fides lance une traduction de *Timeless Topix* intitulée *Hérauts*<sup>190</sup>. Jusqu'en septembre 1947, la revue traduit intégralement et exclusivement le contenu de son homologue, composé à plus de 90% de bandes dessinées<sup>191</sup>. Celles-ci adoptent d'ailleurs des genres variés, *Timeless Topix* « offra[nt] des récits d'aventures, des westerns et des enquêtes policières assez proches des publications commerciales de ses rivales.<sup>192</sup> » Cela contribue à faire de *Hérauts* une revue unique dans le paysage des imprimés canadiens pour la jeunesse. Tirée à 100 000 exemplaires pour son premier numéro, elle connaît dans les années qui suivent des tirages qui oscillent entre 78 000 et 98 000 exemplaires, approximativement<sup>193</sup>. Très peu de temps après sa création, le périodique est unanimement considéré par la censure comme l'alternative idéale aux *comics* américains obscènes, comme en témoigne cette critique parue dans *Le Canada français* :

C'est un substitut aux supposés « comics » qui pullulent dans certains de nos grands journaux et où les héros ne sont d'ordinaire que des bandits, des meurtriers, ou encore des monstres terrifiants. La jeunesse a besoin d'illustrés sains, éveilleurs d'idéal et de dévouement et les « comics ne

<sup>190</sup> J. Michon. *Fides. La grande aventure éditoriale du père Paul-Aimé Martin*, Montréal, Fides, 1998, 80-81.

<sup>191</sup> F. Hébert. « Hérauts. Première véritable revue de bandes dessinées québécoises », *La nouvelle barre du jour*, n° 110-111, Outremont, février 1982, p.114.

<sup>192</sup> J. Michon. *Fides* [...], p. 83.

<sup>193</sup> F. Hébert. « Hérauts [...] » [...], p. 117.

peuvent jouer auprès d'elle ce rôle éducatif. « *Hérauts* » est donc l'album<sup>194</sup> par excellence qu'il faut lui mettre en mains : il est à la fois instructif et reposant<sup>195</sup>.

Même son de cloche dans la revue *Lectures* (aussi rattachée à Fides), qui louange fréquemment « cette petite revue qui combat si efficacement les “comics” de toutes sortes<sup>196</sup>. » La popularité de *Hérauts* s'accompagne donc d'une appréciation morale positive.

C'est pour profiter du statut enviable de *Hérauts* et réaliser des économies que d'autres congrégations religieuses étant actives dans le même secteur éditorial s'associent à Fides, en 1947, afin de publier conjointement leurs revues. *Hérauts* se divise ainsi en six éditions destinées à différents publics : *Hérauts* (Fides), *L'Abeille et Hérauts* (avec les Frères de l'Instruction chrétienne), *Jeunesse et Hérauts* (avec les Frères des écoles chrétiennes), *Ave Maria et Hérauts* (avec les Frères de Saint-Gabriel), *Stella Maris et Hérauts* (avec les Frères Maristes) et *L'Éclair et Hérauts* (avec les Frères du Sacré-Cœur)<sup>197</sup>. À partir de ce moment, la revue change de forme et la bande dessinée ne constitue plus que 30 à 40% de son contenu<sup>198</sup>, le reste des pages étant occupé par des jeux, concours et articles éducatifs concernant des sujets aussi divers que les sports, la science ou la vie animale<sup>199</sup>.

Pendant près d'une décennie, le contenu de *Hérauts* demeure relativement stable, mais en septembre 1957, *Hérauts* délaisse les *comics* américains pour produire elle-même ses bandes dessinées, grâce au talent de l'illustrateur Maurice Petitdidier. Ce changement de cap ne dure que trois ans, par contre, la direction de Fides faisant face au même problème que celui rencontré

---

<sup>194</sup> Bien que *Hérauts* soit avant tout une revue, des albums colligeant les numéros mensuels étaient publiés périodiquement. La critique citée ici concerne le deuxième album de ce type. Il est à noter que ce changement de support engendre des réactions mixtes. La revue *Lectures* salue par exemple le fait que « de nouvelles générations d'enfants parvenus à l'âge de la lecture pourront prendre connaissance de ces textes qui, autrement, risqueraient de disparaître », mais elle se questionne aussi à savoir « pourquoi en effet donner des récits qui sont une suite et qui ne se terminent pas dans le même album? Ne serait-il pas facile de grouper en un seul album des histoires complètes? »; Anonyme. « Revues », *Lectures*, Tome VII, n° 1, Montréal, septembre 1950, p. 37. Le passage d'un support éphémère (la revue) à un support pérenne (l'album) a donc l'avantage de faciliter la conservation du titre, mais modifie aussi le rapport à la sérialité. Si l'album préserve la série éditoriale en regroupant les revues de manière chronologique, il le fait au détriment de l'unification des séries narratives contenues dans *Hérauts*, qui se trouvent inévitablement étalées sur plusieurs albums. Or, ce dernier support commande traditionnellement, dans la francophonie, le déploiement d'un récit complet (pensons seulement à la série *Tintin*, par exemple). Il y a donc un décalage entre le support choisi et son utilisation, qui n'en respecte pas entièrement les codes.

<sup>195</sup> Anonyme. « *Hérauts* album relié n° 2 », *Le Canada français*, Saint-Jean, 27 décembre 1945, p. 614.

<sup>196</sup> Anonyme. « Revues », *Lectures*, Tome VII, n° 1 [...], p. 37.

<sup>197</sup> J. Michon. *Fides* [...], p. 83.

<sup>198</sup> F. Hébert. « *Hérauts* [...] », p. 115.

<sup>199</sup> J. Michon. *Fides* [...], p. 85.

auparavant par les directeurs de journaux québécois : le salaire d'un illustrateur local est plus dispendieux que les droits de traduction de *comics* américains. En septembre 1960, *Hérouts* revient donc à son projet éditorial initial et traduit des bandes américaines, maintenant puisées majoritairement dans le *comic book Classics Illustrated*<sup>200</sup>. Mais ce retour à une recette éprouvée ne sauve pas *Hérouts* d'une mort imminente. Son lectorat la délaisse effectivement pour se tourner vers les revues européennes (*Tintin*, *Spirou*, *Vaillant*, *Pilote* et *Pif*), qui gagnent en popularité auprès du public québécois depuis le milieu de la décennie 1950<sup>201</sup>.

Outre *Hérouts*, d'autres revues québécoises pour la jeunesse publient des traductions de *comics* américains, quoiqu'en nombre inférieur et sur une moins longue durée. C'est le cas des *Exploits héroïques et d'aventures illustrés* et des *Illustrés classiques*<sup>202</sup>, publiés par La Compagnie de publications agricoles ltée, en 1947 et 1948; puis de *François et Claire*, revues sœurs éditées par la Centrale de la Jeunesse étudiante catholique, qui présentent un éventail de bandes dessinées américaines, du début des années 1950 jusqu'en 1964<sup>203</sup>. Disposant toutes d'un contenu et d'une forme similaires, celles-ci participent de manière significative au transfert de la bande dessinée américaine au Québec puisqu'il s'agit, avec *Hérouts*, des premières adaptations de *comic books* – les séries traduites dans les journaux étant tirées de *comic strips*. Cette distinction est de grande importance puisqu'elle signifie que le travail accompli par ces publications ne se résume pas à la traduction d'une œuvre; il a aussi fallu adapter un support inusité dans le secteur de l'édition bédéesque au Québec. Dès lors, le transfert en jeu se révèle pluridimensionnel : en plus du support fasciculaire, jusqu'alors inusité, il concerne aussi l'adoption d'un rythme de publication mensuel, qui se trouve à mi-chemin entre celui quotidien ou hebdomadaire des *strips* de journaux et celui, ponctuel, des albums. De plus, le recours à la diffusion de masse, particulièrement dans le cas de *Hérouts*, rejoint les pratiques commerciales des éditeurs américains. L'allocation de la majorité de l'espace, dans un imprimé périodique québécois, au médium bédéesque représente enfin une autre conséquence du transfert – bien que cette situation ne perdure pas. Bref, ces illustrés proposent un

<sup>200</sup> F. Hébert. « Hérouts [...] », p. 115.

<sup>201</sup> J. Bell et M. Viau. « ARCHIVÉE - La bande dessinée de la "grande noirceur" », *Au-delà de l'humour*, [En ligne], le 24 juin 2002, <http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7300-f.html> (Page consultée le 9 mai 2016).

<sup>202</sup> Traductions de *Treasure Chest of Fun and Fact*, titre publié par George A. Pflaum, et de *Classics Illustrated*, dont il a déjà été question.

<sup>203</sup> C'est en 1964 que la parution de *François et Claire* cesse; J. Bell et M. Viau. « ARCHIVÉE - La bande dessinée de la "grande noirceur" », *Au-delà de l'humour*, [En ligne], le 24 juin 2002, <http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7300-f.html> (Page consultée le 9 mai 2016).

nouveau modèle pour l'édition de bandes dessinées au Québec en adaptant des *comics* américains et, par le fait même, certaines de leurs caractéristiques éditoriales et paratextuelles. Si ce phénomène ne contribue pas directement au transfert du genre superhéroïque, il permet au moins au modèle éditorial au sein duquel ce type de bandes dessinées s'inscrit de s'immiscer pour une première fois dans le secteur de l'édition québécoise<sup>204</sup>.

### 3.2 Le combat du père Paul Gay

Durant les années qui suivent la fondation de *Hérauts*, le père Paul Gay mobilise différentes tribunes afin de stimuler justement l'intérêt de la population à l'égard des bandes dessinées saines, ce « remède » contre les imprimés obscènes dont il sera le principal ambassadeur. Dès que les discussions sur la « mauvaise littérature » s'animent au Québec, le père Gay rappelle aux lecteurs de la revue *Lectures* que le combat contre cette littérature populaire malsaine n'est pas perdu d'avance : « Ne disons pas, comme je l'ai entendu avec tristesse : "Il n'y a rien à faire!" Mais si! Tenons-nous au courant de toutes les productions littéraires propres; répandons-les; aimons-les : c'est là de la véritable Action catholique<sup>205</sup>. » Pour l'homme d'Église, il y a donc un devoir de prosélytisme qui s'impose afin d'encourager la lecture de publications « propres » et, en conséquence, l'abandon des lectures immorales. La censure proscriptive doit, en d'autres mots, se doubler d'un volet prescriptif, peut-être plus susceptible d'atteindre sans le rebuter le public ciblé. Mais la tâche de l'assainissement des imprimés au Québec incombe aussi aux producteurs de contenu, dont on espère la collaboration :

Oui, il faut des magazines qui, sans esprit « bondieusard », portent la marque authentiquement chrétienne de la joie, de la beauté, de la science et de l'art. [...] Il faut ensuite des petits romans à 10¢ bien enlevés, chics, intéressants. Déjà circulent les bonnes collections de Variétés (*Récits et Légendes*) et de Fides (*Contes et Aventures*). [...] Il faut enfin de bons « comics ». Nous en avons : François, *Hérauts* et, en langue anglaise, *Treasure Chest* et le splendide *Topix*<sup>206</sup>.

La substitution des mauvais imprimés par des productions irréprochables d'un point de vue chrétien apparaît ainsi comme un travail de premier ordre. C'est à travers ces œuvres que pourra réellement

<sup>204</sup> À partir de 1942, l'éditeur anglophone Educational Projects, situé sur la rue Sainte-Catherine Ouest, à Montréal, publie le *comic book* *Canadian Heroes*, destiné à la jeunesse canadienne-anglaise. Cette publication, qui est devenue extrêmement rare et donc pratiquement impossible à consulter aujourd'hui, présente des portraits de premiers ministres et de gouverneurs généraux, des récits historiques et des aventures mettant en vedette la Gendarmerie royale du Canada. En mars 1943, le *comic book* intègre une nouvelle série, *Canada Jack*, qui suit les aventures du héros du même nom. Selon John Bell, ce dernier est une réplique volontairement plus réaliste des superhéros américains dont le lectorat de *Canadian Heroes* raffole. Il serait donc question du premier superhéros créé au Québec, apparu dans le premier *comic book* québécois. Il ne fait nul doute qu'une analyse plus approfondie de la production de cet éditeur serait d'une grande pertinence et offrirait une meilleure compréhension du rôle qu'elle a joué dans le transfert culturel étudié dans cette thèse; J. Bell. *Invaders from the North* [...], p. 50.

<sup>205</sup> P. Gay. « L'art d'abrutir le peuple », [...], p. 140.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 139-140.

se produire la transformation des habitudes de consommation du lectorat visé par ces initiatives éditoriales et censoriales.

Sensible à la question de l'image projetée par l'Église et ses représentants, le père Gay souhaite avant tout s'impliquer de manière positive dans la lutte aux *comics* néfastes, sur lesquels son discours se concentrera à partir de 1950. Cela explique sans doute la prudence avec laquelle il s'attaque initialement à cette production :

Il faut bien le noter en effet : il s'agit de détruire le côté mauvais des histoires illustrées. Il ne s'agit pas d'anéantir un genre qui a du bon et qui plaît tant à la jeunesse et aux adultes non cultivés. C'est ici qu'il faut insister : le rôle catholique ne doit pas être uniquement un rôle *négatif* : il doit être absolument *positif*! Ce qu'on doit faire surtout, c'est de *propager les bons « comics »*, de les amplifier, d'en multiplier les numéros, de les rendre attrayants, hebdomadaires, voire quotidiens (pourquoi pas?). Ce qui importe, c'est de faire connaître *Hérauts* [...], *François*, [...], *À la page*, *Spirou*, *Cœurs vaillants* (trois *comics* français qu'on peut facilement trouver au Canada. [sic] Que la voix des bons finisse enfin par couvrir celle des méchants<sup>207</sup>!

Cette conviction qu'« on ne détruit bien que ce qu'on remplace », comme le père Gay le répète tel un slogan dans les textes qu'il consacre à la question des *comics*, est d'ailleurs logiquement partagée par les rédacteurs de la revue *Jeunesse et Hérauts*, qui prennent le soin de la présenter à leur lectorat. Pour ce faire, ils ont encore une fois recours aux personnages d'Yves et sa bande :

Lebeau : [...] je suis d'avis qu'il n'y a pas que de mauvais « comics ».

Joly : Il y en a certainement qui peuvent se lire.

Yves : Pourquoi ne parlerions-nous pas de la question avec nos professeurs. Nous pourrions peut-être leur suggérer de tenir un cercle d'étude dans chaque classe à ce sujet?

Belhumeur : Avec l'aide de nos professeurs, nous pourrions peut-être dresser une liste des « Comics » les plus acceptables et les mieux faits.

Yves : Ce serait certainement un fier service rendu à tous les étudiants. La question vaut la peine d'être menée à bonne fin. Ensemble nous nous donnons la main pour que, dans notre école et dans nos familles, il ne circule que des « Comics » absolument irréprochables; il y en a et nous les trouverons<sup>208</sup>.

Conscients de l'engouement indéfectible de la jeunesse (et des adultes peu scolarisés) à l'égard des *comics*, la rédaction de *Jeunesse et Hérauts* ainsi que le père Paul Gay misent donc davantage sur l'encadrement de la lecture de ces imprimés que sur son interdiction totale. En bref, le sentiment qu'il sera possible, avec l'aide des autorités parentales, professorales et religieuses, de remplacer sans heurt les mauvaises lectures par des œuvres pures se fait prédominant.

<sup>207</sup> P. Gay. « La nouvelle loi sur les “comics”, *Lectures*, Tome VI, n° 7, Montréal, mars 1950, p. 403.

<sup>208</sup> Frère Albéric. « Ceux de la bande », [...], p. 15.

Au fil des années, le discours de Paul Gay se durcit néanmoins quelque peu et, en 1957, ce dernier en vient à envisager la création et la diffusion de revues et de *comics* sains comme une solution temporaire, en attendant que se développe chez le lectorat le goût du livre :

En effet, – et c’est là notre conclusion générale, – c’est une erreur de croire que les « bons *comics* » sont la vraie et entière solution. La vraie solution, c’est le livre. Nous rétrogradons si nous préférons le « bon *comic* » au « bon » livre, et ce n’est pas folie de soutenir que la civilisation est menacée par le *comic*. Quelle pitié si tous nos jeunes n’avaient pas – ou plus – l’amour du *livre*! Il n’y aurait jamais plus d’intellectuels. Un peuple qui ne lit que des magazines et des *comics* ne dépassera pas le stade du *digest* et un peuple qui ne lit que des *digests* ne sera jamais un peuple cultivé<sup>209</sup>.

Le père Gay opère ainsi une distinction d’ordre symbolique entre différents supports, inévitablement reliés aux genres (para)littéraires qu’ils exploitent. Les « bons » *comics* sont préférables aux « mauvais » *comics*, par exemple, mais, à l’instar des magazines et des *digests* évoqués par le père Gay, ils demeurent des imprimés populaires à tous les niveaux : leur péri-texte est pensé en fonction d’un coût de fabrication et d’un prix de vente minimaux; leur rythme de production est rapide et participe d’une logique sérielle; leur contenu narratif est stéréotypé; il y a une prédominance des illustrations, etc. Or, le père Gay voit ce type de publications, et les *comics* en particulier, comme un frein au développement intellectuel et culturel du peuple québécois. Seul le livre, qui apparaît ici comme étant socialement valorisé, serait en mesure d’assurer cette évolution. Tout au plus, les *comics* doivent servir de catalyseurs éveillant le goût de la lecture. Il demeure impératif, toutefois, que « l’école doi[ve] tenter par tous les moyens de passer de l’expression figurative à l’expression écrite. Là est le salut<sup>210</sup>. » À l’instar de l’enfant qui apprend éventuellement à pédaler sans ses roues d’appoint, l’élève doit donc développer son plaisir de lire sans l’aide d’illustrations, symboliquement subordonnées au texte par Gay et plusieurs de ses contemporains.

Le respect de la hiérarchie des supports ne constitue pas le seul argument, cela dit, qui explique la préséance que le père Paul Gay accorde au livre. Le lieu de provenance des imprimés populaires massivement consommés par les Québécois explique pourquoi il importe de garder ces derniers à distance, du moins après les premiers stades d’apprentissage de la lecture. Parce qu’elles sont

<sup>209</sup> P. Gay. « Les dernières enjambées de Tarzan », [...], p. 130.

<sup>210</sup> P. Gay. « Les revues obscènes, les combattre mais surtout les remplacer », *Lectures*, vol. 6, n° 6, Montréal, février 1960, p. 189.

majoritairement américaines, ces productions risqueraient de provoquer indirectement un amollissement de l'identité québécoise<sup>211</sup> :

S'il est vrai que l'âme nationale se forme et se maintient par la littérature enfantine qui, précisément, reproduit les traits de chaque pays : qualités et défauts, on voit tout de suite que le livre est nécessaire pour garder à nos enfants leur âme canadienne-française. Ce ne sont pas les comics américains, même bons, même traduits en français convenable, qui la leur donneront. La mystique nationale, le petit Canadien français y entrera par le livre qui racontera les prouesses de ses héros. Par cette mystique, il aura tout naturellement cette fierté sans laquelle il n'y a aucune chance de survie<sup>212</sup>.

Puisque les Québécois ne sont pas représentés dans la plupart des *comics* lus par la jeunesse, celle-ci risque donc de perdre son identité culturelle propre. Il faut raviver en elle la flamme nationaliste et le support de prédilection pour parvenir à cet objectif, en l'absence de bandes dessinées québécoises aptes à le faire<sup>213</sup>, demeure le livre.

Après avoir prêché en faveur d'une meilleure connaissance des revues et des *comics* qu'il estime moralement irréprochables, dans le but de les substituer aux *comics* obscènes causant la peur et l'émoi de plusieurs intervenants, le père Paul Gay conçoit ensuite la lecture de *comics* comme un moyen permettant l'atteinte d'une fin idéale, soit la propagation du goût du livre québécois auprès des jeunes et des classes non éduquées. La censure prescriptive qu'il applique en recommandant la consultation et la diffusion de publications telles que *Hérauts* revêt donc toujours une fonction utilitaire, c'est-à-dire que les œuvres prescrites ne le sont jamais uniquement en raison de leurs qualités fondamentales. Un objectif sous-jacent est constamment poursuivi par les sanctions positives données à différentes productions, qu'il s'agisse de la « destruction » des mauvais *comics* ou de la préservation de l'identité culturelle canadienne à travers la littérature livresque. Il reste que ces motifs, actualisés sous la forme de prescriptions de lecture, permettent au transfert culturel

---

<sup>211</sup> Cette crainte est déjà exprimée, depuis les années 1920, dans les revues *L'Action française* et *L'Action nationale*, où le sport, la radio, le jazz, le cinéma et même la voiture sont perçus comme les vecteurs d'un perversissement moral, d'une dénaturalisation de l'âme et des valeurs canadiennes. Voir entre autres : Y. Lamonde. *La modernité au Québec* [...], p. 217-218.

<sup>212</sup> *Ibid*, p. 190.

<sup>213</sup> Dans les années 1930, certains journaux québécois, *L'Action Catholique* en tête, affichent les mêmes préoccupations et publient des adaptations en bandes dessinées de romans québécois, comme *L'Appel de la race*, *Jean Rivard* ou encore *Une de perdue, deux de trouvées*. Mais comme ces œuvres ne sont pas rééditées, elles sont fort probablement méconnues du lectorat auquel s'adresse Paul Gay. Par ailleurs, l'année où Gay tient ces propos paraissent entre autres des adaptations du *Chien d'or* (*L'Action catholique*) et d'*Un homme et son péché*, intitulée *Séraphin (Le bulletin des agriculteurs)*, de même qu'une mise en récit des Rébellions de 1837-1838, intitulée *Les Patriotes de 1837-38 (L'Action catholique)*. Ces exemples, exception faite des *Patriotes de 1837-1838*, témoignent toutefois par leur nature – ce sont des adaptations – de l'hégémonie persistante du livre sur la mise en fiction du nationalisme québécois.

des *comics* au Québec d'évoluer en partie à l'abri des critiques<sup>214</sup>, lorsque ce dernier se déploie à travers les illustrés catholiques et qu'il se soumet à un cadre moral rigide.

\*\*\*

La percée des *comics* au Québec commence en force, au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec le concours incontournable des principaux journaux de la province. Ces derniers se font en effet les véhicules des traductions des *comic strips* les plus en vogue aux États-Unis et permettent au lectorat de se familiariser avec cette production bédéesque exogène, ancrée dans une américanité qui impose une réinterprétation de la figure – du monomythe – héroïque. Centrés sur un protagoniste infailible constamment plongé dans des situations périlleuses et des conflits qu'il doit résoudre par la force, la ruse ou l'agilité, les *strips* d'aventures inventent ainsi les codes narratifs et visuels qui, à la fin des années 1930, seront récupérés à plus grande échelle par un nouveau support, le *comic book*, et deux nouveaux genres, soit le superhéros et le *crime comic*. Ceci étant dit, il est pratiquement impossible de savoir dans quelle mesure les *comic books*, justement, sont diffusés et consommés au Québec. Si l'on se fie au discours censorial, qui n'est pas exempt de quelques exagérations ou emportements, il est permis de croire qu'ils sont au moins très répandus dans la région de Montréal. En supposant que cela s'avère, les *comic books* contribuent possiblement à une accélération momentanée du transfert en cours en multipliant le nombre d'objets consommés par le lectorat, lequel semble se familiariser rapidement avec les genres nouveaux mentionnés ci-dessus, auxquels s'ajoute celui des *comics* sentimentaux. Cependant, étant donné la barrière linguistique auxquels sont certainement confrontés plusieurs lecteurs francophones – qui doivent s'en remettre aux images seulement afin de déduire le sens du récit –, on peut penser que l'apprentissage des codes génériques de cette production bédéesque demeure partiel dans plusieurs cas.

La pénétration des *comic strips* et des *comic books* américains en sol québécois ne se fait pas sans heurt et le transfert culturel amorcé est confronté à une levée de boucliers de la part d'intervenants principalement issus des cercles catholique et professoral. À ce titre, l'un des chapitres du guide de lecture rédigé par le professeur et journaliste Guy Boulizon, *Livres roses et séries noires*, agit comme une synthèse parfaite du discours censorial qui a cours pendant une quinzaine d'années, au

---

<sup>214</sup> En partie, car cela n'empêche pas la mise en pratique d'une censure proscriptive dirigée contre les *comics* immoraux, qui, par ailleurs, continuent à circuler.



Québec, au sujet de ces imprimés indésirables. Intitulé « Le ravage des “comics” ou un nouveau massacre des Innocents » – formule qui n’est pas sans rappeler le fameux *Seduction of the Innocent*, de Wertham – celui-ci résume en quelques pages la majorité des critiques adressées à ces publications depuis le milieu des années 1940 :

QUE PEUT-ON REPROCHER AUX “COMICS”?

*Sur le plan artistique* : vulgarité des couleurs, crues et sales, des formes, de la mise en page, du papier; violence des éclairages.

*Sur le plan intellectuel* : valeur puérile de l’histoire, texte insuffisant ou réduit, aucun effort exigé pour suivre le récit, style élémentaire, avec un vocabulaire restreint : Onomatopées, raccourcis phonétiques; car si le mot s’adresse à la pensée, l’image ne s’adresse qu’à l’imagination.

*Sur le plan moral* : Amoralisme complet. En face de certains êtres privilégiés (ceux qui sont des forts, des rusés, des astucieux; celles qui sont des pin-up et des bagarreuses) il y a la police qui a toujours tort et les honnêtes gens qui sont des niais. Goût de la violence, d’un certain sadisme. Présence indispensable de la “Glamour-girl”. Recette suivie par les fabricants : “Sur la couverture du “comic” une belle fille : sur la belle fille, pas de couverture...”

Disons qu’une génération enfantine nourrie de “comics” est mûre pour faire une génération adulte qui ne lira que des “digests” ou des “pocket-books”<sup>215</sup>.

En quelques lignes sont ainsi évoqués les principaux arguments pour une censure de ces imprimés, de la dépréciation de l’image comme moyen d’expression à la dénonciation des situations présentées à l’intérieur de ceux-ci, en passant par l’exposition de leur valeur intellectuelle nulle et de leur mise en scène subversive de l’autorité. Et comment ne pas déceler, dans la dernière phrase de cet extrait, l’influence du père Paul Gay qui, deux ans plus tôt, avançait en des termes semblables cette même crainte du développement entravé et insatisfaisant de la lecture chez les Québécois? Bref, même s’il fait l’impasse sur les conséquences comportementales prétendues de la lecture de *comics* chez les jeunes, cet essai résume bien la logique justifiant le blocage ou, du moins, le ralentissement et l’encadrement du transfert en cours par la mise en œuvre de la censure proscriptive.

Mais la censure n’a pas été qu’un obstacle au transfert culturel de *comics* au Québec. En choisissant par moments une approche prescriptive, elle a doté certaines publications comprenant une part plus ou moins grande de bandes dessinées américaines, dont la revue *Hérauts*, d’une légitimité morale ayant assuré leur diffusion massive dans les institutions traditionnelles (les écoles, les bibliothèques, les familles). Par la même occasion, l’édition de la bande dessinée au Québec s’est familiarisée avec un support (le fascicule), un mode de production sériel et des genres bédésques

<sup>215</sup> G. Boulizon. *Livres roses et séries noires*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1957, p. 36.

foncièrement typiques de l'industrie des *comic books* américains. Ces initiatives suscitent d'ailleurs les applaudissements de Boulizon, qui reprend à son tour le discours prescriptif mis de l'avant par Paul Gay pour en résumer l'essence :

Mais enfin, il faut prendre les jeunes tels qu'ils sont et, puisqu'ils adorent ces images multicolores qui n'exigent aucun effort, des éducateurs ont cru pouvoir adapter la formule en la contrebalançant d'ailleurs par des pages sérieuses, formatrices, exigeant l'activité de l'esprit. L'édition canadienne, en effet, a fait un effort extrêmement intéressant en publiant deux des meilleurs journaux de jeunes qui soient : *François* (J.E.C.) et *Hérauts* (Fides). Ces deux journaux réussissent à unir l'image et le texte, dans un sens fort bien adapté à la mentalité du jeune Canadien<sup>216</sup>.

En s'opposant aux *comics* américains qui circulent au Québec, Boulizon, tout comme Gay, sollicite par la bande l'émergence d'œuvres bédéesques périodiques de facture québécoise. On n'en est pas encore à souhaiter la mise en place d'une industrie du *comic book* québécois – cette volonté sera formulée des décennies plus tard –, mais l'impression qu'il est possible d'accoucher de productions locales imprégnées d'une spécificité québécoise en s'inspirant des *comics* américains traverse ce discours censorial prescriptif. En d'autres mots, si la bande dessinée de superhéros n'est pas la bienvenue en sol québécois, on en tolérerait un avatar qui serait conforme aux caractéristiques morales et identitaires défendues par l'élite cléricale.

Même si la croisade contre les *comics* se poursuit jusqu'au tournant des années 1960, on peut toutefois supposer qu'elle s'essouffle depuis un moment déjà. La même année que paraît l'essai de Boulizon, par exemple, une voix divergente se fait entendre dans *Le Progrès de Saguenay*. Le journaliste Roland Desmarais publie effectivement une enquête aux paramètres et à la méthodologie inconnus, il faut le spécifier, mais dont les résultats détonnent par rapport à ce qu'affirment avec force et vigueur les détracteurs de ces imprimés. Le journaliste suggère entre autres qu'« [i]l est difficile de prouver qu'une interdiction complète des comics est possible ou avantageuse pour l'enfant avide de connaître<sup>217</sup>. » Selon lui, « dans le cas d'enfants normaux qui vivent dans des familles normales, la lecture de ces publications légères et comiques ne contribue pas plus à la criminalité juvénile que le font d'autres formes d'amusements<sup>218</sup>. » En d'autres mots, l'auteur de ces lignes suggère que le blâme des comportements déviants ne revient pas entièrement aux *comics*, ceux-ci n'ayant aucune influence sur les enfants issus de milieux sains. Desmarais se

<sup>216</sup> G. Boulizon. *Livres roses* [...], p. 36-37.

<sup>217</sup> R. Desmarais. « Que pensez-vous de la lecture de “comics” chez les enfants? Interdiction ou surveillance? », *Le Progrès de Saguenay*, le samedi 19 octobre 1957, p. 21.

<sup>218</sup> *Ibid.*

range par contre du côté du père Gay et de ses homologues lorsqu'il affirme ceci, en guise de conclusion :

Au point de vue formation, il est évident que la lecture des bandes illustrées ne contribue aucunement à l'amélioration de la langue parlée, anglais ou français. Cette lecture ne meuble pas non plus l'esprit d'idées sérieuses.

Un antidote à ce goût de la lecture, de sept à 13 ans, peut être fournie [sic] par des livres mieux rédigés et mieux illustrés. L'enfant s'intéressera beaucoup à des livres tels l'encyclopédie de la jeunesse et autres publications pour les jeunes telles que François ou Hérault [sic]<sup>219</sup>.

Peu importe la validité de cette enquête<sup>220</sup> et la prudence affichée par Desmarais dans la conclusion de son article, il demeure que, à la fin de la décennie 1950, le discours censorial est nuancé, sans être renversé pour autant. Cela annonce le droit de cité éventuel des *comics* dans la province, laquelle accueillera, une décennie plus tard, une première entreprise laïque s'adonnant à la réédition de *comics* américains de grande diffusion.

---

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> Il faut admettre que le propos général de l'article reste en synchronie avec l'orientation du journal, qui publie de nombreuses bandes dessinées américaines. Dans l'édition où paraît le texte de Desmarais, huit pages sur un total de 23 leur sont entièrement consacrées.

## **PARTIE II : LES *COMICS* DE SUPERHÉROS AMÉRICAINS RÉÉDITÉS AU QUÉBEC**

## CHAPITRE II

### LES ÉDITIONS HÉRITAGE : PORTRAIT D'UNE ENTREPRISE PIONNIÈRE

Pendant près de deux décennies, l'essentiel de la bande dessinée américaine traduite au Québec circule à travers les revues catholiques illustrées pour la jeunesse et les *comics* de presse décrits au chapitre précédent. La longue absence du *comic book* de superhéros en français se voit par contre renversée subitement par l'arrivée d'un joueur majeur dans ce secteur en 1968. Les Éditions Héritage comptent effectivement sur le *comic book*, et plus particulièrement sur le genre superhéroïque, pour dynamiser leur production naissante et rentabiliser l'acquisition de nouveaux locaux et d'une imprimerie d'où sortiront leurs publications. Au cours des 19 années qui suivent leur entrée dans le paysage éditorial québécois, les Éditions Héritage se poseront comme les pionnières et les plus fières représentantes de la bande dessinée de superhéros francophone en Amérique. Cela dit, le travail qu'effectue cet éditeur en ce qui concerne la traduction et l'adaptation de *comic books* ne représente qu'une partie de son activité éditoriale, mieux connue pour sa dimension littéraire et son importance dans le secteur de la littérature pour la jeunesse.

Le présent chapitre entend dresser le portrait de cette entreprise, en retraçant sa trajectoire historique et en se penchant sur la teneur de son catalogue entre 1968 et 1987, années où paraissent les rééditions de *comics* américains de superhéros. Si l'exercice peut sembler descriptif, il est néanmoins nécessaire à la pleine compréhension des enjeux qui sous-tendent une production dominant le corpus mis à l'étude dans cette thèse. L'examen de la production littéraire et livresque des Éditions Héritage sera donc suivi par celle de sa production bédéesque. Cette deuxième étape de l'analyse permettra d'ailleurs de saisir les activités de cet éditeur à l'aune de l'histoire contemporaine des *comics* aux États-Unis.

#### 1. Les Éditions Héritage à la conquête de la littérature pour la jeunesse

Avant d'aborder l'histoire des *comics* Héritage, il s'avère utile de dresser un portrait général de l'entreprise qui leur donne vie. Cela permettra par la suite de mieux situer la production bédéesque qui nous occupe dans une trajectoire éditoriale singulière, marquée par des enjeux commerciaux, sociologiques et historiques qui lui sont propres.

### 1.1 Trajectoire historique : une expansion ininterrompue

Les Éditions Héritage sont fondées au début de l'année 1968 par un dénommé Antoine Mirault. À l'origine, il s'agit d' « une petite maison qui, mal organisée, présentait des signes de faiblesse<sup>221</sup>. » Mirault se départit quelques mois plus tard de son entreprise, qu'il vend à Jacques Payette, copropriétaire de la société Payette & Simms<sup>222</sup>. Lorsque Payette en prend la charge, la maison Héritage affiche immédiatement une préférence à l'égard de l'édition pour la jeunesse vouée au réseau de la grande distribution. Il est vrai que la première tentative de l'éditeur dans ce domaine connaît un succès encourageant. En effet, les ventes des traductions de *comics* américains effectuées par Héritage à partir de 1968 témoignent de la viabilité d'un marché composé de jeunes lecteurs. Afin de développer ce créneau davantage, les Éditions Héritage s'adjoignent les services de deux éditrices, Cécile Gagnon et Henriette Major, qui « comptent parmi les auteurs-vedettes de la maison<sup>223</sup> » depuis le début des années 1970. En 1976, Gagnon est ainsi responsable de la collection « Brindille », destinée à un lectorat très jeune, cependant que Major, la même année, assure la direction de la collection « Pour lire avec toi », dédiée à un lectorat âgé de huit à douze ans<sup>224</sup>. Ces deux collections accueilleront des titres<sup>225</sup> dont le succès consolide la position des Éditions Héritage dans le secteur du livre jeunesse, dont elles font leur spécialité.

Dans le but d'assurer la circulation optimale de ses livres sur le territoire québécois, l'éditeur se charge lui-même de leur distribution<sup>226</sup>, plaçant ainsi les livres et les albums qu'il produit sur les étagères d'une variété de lieux typiques du circuit de la grande diffusion tel qu'on le connaît aujourd'hui : librairies, kiosques à journaux et magasins à grande surface. Les revues et les *comics*

<sup>221</sup> On ignore cependant les détails de la production initiale de cet éditeur; S. Pouliot. « Les nouveaux enjeux de l'édition pour la jeunesse », dans J. Michon (dir.). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, Tome 3 : *La bataille du livre. 1960-2000*, Montréal, Fides, 2010, p. 223.

<sup>222</sup> Lorsque l'imprimeur Sidney Simms quitte Granby pour venir s'installer à Saint-Lambert, un accord est conclu entre lui et Jacques Payette, directeur de la papeterie-imprimerie Payette & Payette, située à Saint-Jean-sur-Richelieu. Leurs deux entreprises fusionnent en 1968. La nouvelle entité sera baptisée Payette & Simms. En 1971, Jacques Payette prendra en charge les Éditions Héritage tandis que Sidney Simms s'occupera de diriger l'imprimerie; G. Ferland. « Héritage. L'esprit d'entreprise reste dans la famille », *Le Devoir*, Montréal, le samedi 25 février 1989, p. D1, D6.

<sup>223</sup> S. Pouliot. « Les nouveaux enjeux de l'édition pour la jeunesse » [...], p. 224.

<sup>224</sup> *Ibid*, p. 225.

<sup>225</sup> Plus d'informations concernant la nature de ces titres et des collections où ils paraissent seront données dans l'analyse du catalogue des Éditions Héritage qui suit.

<sup>226</sup> Il n'a pas été possible de déterminer si une agence de distribution proprement dite est formée par Héritage. D'après le registraire des entreprises du Québec, aucune société n'est légalement affiliée à l'éditeur avant 1993. Cela suggère que les activités liées à la distribution du livre étaient intégrées à celles des Éditions Héritage dans leur ensemble; Registraire des entreprises du Québec. « Les Éditions Héritage inc. », n° d'entreprise 11343639, dossier mis à jour le 6 décembre 1993 et consulté le 19 septembre 2017.

publiés par la maison sont quant à eux pris en charge par Distribution Dynamique (de 1971 à 1975) et Les Distributions Éclair (à partir de 1975), ces dernières étant surtout connues comme le distributeur québécois des romans sentimentaux de l'éditeur Harlequin<sup>227</sup>. En 1991, la direction des Éditions Héritage choisit d'abandonner la distribution de ses volumes et confie cette tâche à l'Agence de distribution populaire (aujourd'hui nommée « Messageries ADP »), qui jouit d'un grand savoir-faire dans le milieu de la grande diffusion<sup>228</sup>.

Pouvant s'appuyer sur des succès commerciaux réguliers de même que sur une distribution élargie et efficace de leurs imprimés, les Éditions Héritage connaissent une croissance importante durant les années 1980, laquelle s'actualise par une présence plus appuyée dans le marché européen francophone et par la publication de revues distribuées à travers le monde. Par exemple, les ventes de *Coulicou* et *Hibou* au Canada oscillent entre 26 000 et 28 000 exemplaires par numéro; ces mêmes revues jouissent de 75 000 abonnés à l'étranger<sup>229</sup>. Dans le même ordre d'idées, un accord de coédition est conclu avec les éditions de La Courte Échelle et les Éditions Marcel Broquet afin de percer le marché de la littérature jeunesse au Canada anglais. En d'autres mots, les ambitions expansionnistes de la maison ne font aucun doute et se concrétisent au courant de la décennie. Cette situation heureuse perdure d'ailleurs au-delà de la période étudiée dans cette thèse. En 1989, le chiffre d'affaires de l'éditeur se situe à 10 millions de dollars et une centaine d'employés travaillent pour l'entreprise<sup>230</sup>. Trois années plus tard, celle-ci génère des revenus qui s'élèvent à 11 millions de dollars<sup>231</sup> et poursuit sa « remarquable ascension commerciale<sup>232</sup> », tout au long des années 1990, en publiant entre 300 et 400 titres annuellement. En 1997, les Éditions Héritage lancent le

---

<sup>227</sup> Les Distributions Éclair sont une filiale d'UniMédia Inc., société fondée par Jacques-G. Francoeur et Jean-Guy Faucher. À l'époque, UniMédia est propriétaire de multiples journaux (dont *Le Soleil* de Québec), imprimeries et agences de distribution d'imprimés; Anonyme. « Eclair s'intéresse à la diffusion du livre », *Le Devoir*, le mardi 20 janvier 1979, p. 13; Presse Canadienne. « Décès de Jacques Francoeur », *La Presse*, le mardi 26 juillet 2005, p. A9.

<sup>228</sup> Fondée par Edgar Lespérance en 1955 et incorporée en 1959, l'Agence de distribution populaire (ADP) avait initialement pour mandat d'assurer la distribution étendue des romans publiés par les Éditions Police journal, dont Lespérance est le propriétaire, et par les Éditions de l'Homme, cofondées par Lespérance et Jacques Hébert. L'ADP aurait été l'une des premières agences de distribution de livres à déposer ses ouvrages dans les pharmacies et les magasins à grande surface; V. Nadeau et M. René, « Histoire d'une littérature industrielle », dans Coll. *Le Phénomène IXE-13*, coll. « Vie des lettres québécoises », 21, Québec, Presses de l'Université Laval, 1984, p. 9-70.

<sup>229</sup> D. Sernine. « Héritage a 20 ans », *Lurelu*, vol. 11, n° 3, hiver 1989, p. 37. L'auteur ne précise pas si le nombre d'abonnements à l'étranger s'applique à chaque revue ou aux deux titres réunis. Quoi qu'il en soit, il demeure que les ventes hors du Québec s'avèrent au moins trois fois plus importantes que celles effectuées dans la province.

<sup>230</sup> G. Ferland. « Héritage. L'esprit d'entreprise reste dans la famille » [...], p. D1.

<sup>231</sup> É. Madore. « Les Éditions Héritage », *Lurelu*, vol. 14, n° 3, hiver 1992, p. 40.

<sup>232</sup> S. Pouliot. « Les nouveaux enjeux de l'édition pour la jeunesse » [...], p. 238.

label « Dominique et compagnie », créé et dirigé par la fille de Jacques Payette, Dominique. Les deux marques coexistent aujourd'hui sous la direction de Sylvie Payette, sœur de Dominique, et se consacrent toutes deux à la littérature pour la jeunesse : Héritage publie surtout des traductions d'ouvrages étrangers et Dominique et compagnie se dédie aux travaux d'auteurs québécois.

En bref, le statut des Éditions Héritage passe rapidement de celui de petite maison d'édition désorganisée à celui de joueur majeur dans le marché de l'édition pour la jeunesse. En signant une entente de traduction avec un géant de l'édition de *comic books* aux États-Unis, en choisissant un secteur éditorial désengorgé et en embauchant des auteures maison à titre d'éditrices responsables de collections amenées à rayonner mondialement, Jacques Payette offre à son entreprise les dispositions nécessaires afin qu'elle accouche d'une production soutenue et vouée à une diffusion de masse. Les décisions qu'il prend relativement tôt dans l'histoire de l'entreprise se sont donc avérées déterminantes.

## **1.2 Analyse du catalogue : le mariage entre la littérature pour la jeunesse et le marché de la grande diffusion**

Le survol historique des activités des Éditions Héritage depuis leur fondation jusqu'au tournant des années 1990 a fourni quelques indices sur la nature des œuvres publiées par l'éditeur de Saint-Lambert : elles appartiennent à la catégorie de la littérature pour la jeunesse, elles se destinent au circuit de la grande diffusion et elles s'adaptent d'année en année au contexte de production et de réception caractéristique du marché qu'elles visent. Si l'on suit plus attentivement ces pistes de réflexion en regardant de près le catalogue de la maison d'édition, on arrive toutefois à en préciser et à en nuancer le portrait.

### *Les œuvres de fiction*

La fiction, aux Éditions Héritage, est l'apanage des œuvres destinées à la jeunesse. Dès 1968, elle s'invite ainsi dans cinq albums illustrés écrits par le scénariste et acteur André Cailloux et illustrés par Frédéric Back, artiste et réalisateur oscarisé : *Un cadeau d'Égypte*, *Corrida de vaches sacrées*, *Hortense aviatrice*, *Noises chinoises*, *Ulysse rencontre Oscar*. L'album demeure le support privilégié par l'éditeur et ses auteurs durant près d'une décennie, marquée entre autres par le succès des œuvres relevant du travail de Cécile Gagnon et d'Henriette Major, dont il a été question



précédemment. Composées dans la majorité des cas de 16 à 35 pages illustrées en couleur, ces publications en album témoignent du désir initial de l'éditeur de s'adresser à de très jeunes lecteurs.

Bien que cette orientation vers un lectorat en bas âge perdure durant la période analysée ici, un léger changement s'amorce dans la deuxième moitié des années 1970. Lancée en 1976, la collection « Pour lire avec toi » propose alors des albums cartonnés comprenant environ 168 pages illustrées et se destinant donc visiblement à un lecteur ayant acquis une certaine compétence de lecture. En 1982, cette collection accueille désormais de courts romans (environ 114 pages) de science-fiction conçus pour un lectorat préadolescent (*La ville fabuleuse* (1982) d'Henriette Major, *Ram, le robot* (1984) de Daniel et Marie-Andrée Mativat, *Le robot concierge* (1984) de Mimi Legault, etc.). Ces tentatives de rejoindre un lectorat plus vieux font germer la réorientation commerciale de l'entreprise qui se concrétisera au début de la décennie 1990. À cette époque, en effet, la maison de Saint-Lambert se concentre davantage sur le lectorat adolescent en créant ou en traduisant des collections romanesques à succès, telles que « Détective Club » (1986-1990), « École Degrassi » (1990-1993) et « Frissons » (1990-2001). Alors que les productions fictionnelles des Éditions Héritage se déclinent pendant près de dix ans sous forme d'albums pour enfants, elles adoptent de nouveaux supports et de nouveaux genres au fur et à mesure de l'élargissement du mandat éditorial de l'entreprise. Les œuvres de fiction éditées par Héritage relèvent autrement dit de la littérature pour la jeunesse, certes, mais les contours pluriels de cette « jeunesse » engendrent la diversification progressive des objets publiés.

### *Un éditeur pour la jeunesse?*

La spécialité des Éditions Héritage dans le secteur de la littérature pour la jeunesse ne fait aucun doute. Il est vrai que le livre pour enfant constitue le premier genre auquel s'essaie la maison d'édition sous la direction de Jacques Payette et que sa prédominance dans le catalogue de l'éditeur est indéniable. Sur les quelque 1300 titres parus entre 1968 et 1987, environ 700 visent ainsi un jeune public. D'ailleurs, outre les œuvres de fiction mentionnées ci-dessus, Héritage produit aussi pour ce lectorat des ouvrages à visée pédagogique à partir du milieu des années 1970. Elles traduisent par exemple la collection Pinwheel books, produite par l'éditeur américain Pantheon et rédigée par l'auteur Iris Grender. Les titres qui paraissent sous cette bannière, dont *Je jongle avec*

*les chiffres* (1974), *Je joue avec les couleurs* (1974) et *Je réfléchis* (1974) proposent des jeux éducatifs pour les enfants d'âge préscolaire.

Néanmoins, le fait que la littérature pour la jeunesse soit le genre prédominant du catalogue en question ne signifie pas qu'il en soit le genre exclusif. Les Éditions Héritage courtisent aussi le lectorat adulte avec des œuvres non fictionnelles couvrant une variété de sujets. La collection « Les Grands Explorateurs », par exemple, comprend une série de livres documentaires portant sur différents peuples et régions du monde et étant généralement accompagnés de cartes géographiques partiellement colorées. Les livres de recettes occupent aussi une place de choix dans la production de l'éditeur, qui édite entre autres des volumes de Jehane Benoît (*Desserts et confitures* (1986), *Les légumes et leurs sauces* (1986), *Riz, pâtes alimentaires et œufs* (1987), etc.)<sup>233</sup>. Des guides pratiques viennent enfin compléter l'offre éditoriale pour les adultes, en se penchant sur des questions d'ordres multiples : *Ce que toute femme devrait connaître... de l'automobile* (1975) de Dorothy Jackson<sup>234</sup> côtoie *Chez les nudistes* (1975) de Jean Côté, *Chauffage au bois* (1977) de Charles Bordeleau, *Belles pelouses* (1980) de Joseph-Alphonse Lapointe ou encore *La femme et l'anxiété* (1986). Cette production pour adultes, qui compte près de 600 titres publiés entre 1968 et 1987, se révèle comme un autre signe de l'ambition commerciale des Éditions Héritage. En effet, cette entreprise fait flèche de tout bois et affiche une dimension généraliste incontournable, en même temps qu'elle se spécialise dans l'édition de livres pour la jeunesse. Sa double identité (éditeur spécialisé / éditeur généraliste), en somme, est mise à profit afin d'investir pleinement le domaine du livre populaire.

### *Les adaptations d'émissions télévisées*

Les premiers succès commerciaux des Éditions Héritage, outre les comics de superhéros qu'elles publient, s'avèrent être les adaptations en albums des aventures de Bobino et Bobinette, les célèbres personnages figurant dans l'émission éponyme, diffusée à la télévision de Radio-Canada. Illustrés par Norbert Fersen et scénarisés par Michel Cailloux, auteur prolifique à l'emploi des Éditions Héritage (et frère cadet d'André Cailloux), *Le journal fou, fou, fou...* et *Le rayon oméga*, parus en 1973 et 1974 respectivement, tirent parti de la popularité des héros qu'ils mettent en scène et

<sup>233</sup> Les livres de Jehane Benoît paraissent simultanément en français et en anglais, chez le même éditeur. Ce traitement exceptionnel laisse présager leur important potentiel commercial auprès du lectorat québécois et canadien-anglais.

<sup>234</sup> Ce livre est traduit de l'anglais par Alain Contant.

gènèrent des ventes combinées de 500 000 exemplaires<sup>235</sup>. Cailloux scénarise aussi les six albums de la collection « Nic et Pic » (1974-1977), coproduite en collaboration avec les Éditions Ici Radio-Canada et adaptée de la série télévisée du même nom. La comédie *Symphorien*<sup>236</sup> a elle aussi droit à sa déclinaison livresque lorsque paraît le recueil de blagues *Histoires de Symphorien et d'Éphrem* en 1977. Toutefois, les émissions de télévision produites au Québec ne sont pas la seule source des adaptations publiées chez l'éditeur de Saint-Lambert : une publicité reproduite dans plusieurs *comics* Héritage en 1977 annonce la parution chez cet éditeur des quatre tomes en français de la série romanesque *Six Million Dollar Man*, adaptés de la série télévisée américaine portant le même titre<sup>237</sup>.

Ce penchant pour l'adaptation crossmedia<sup>238</sup> s'étend d'ailleurs à l'extérieur des activités littéraires des Éditions Héritage, puisque celles-ci produisent aussi, dans les années 1970, une série de cassettes inspirés d'émissions québécoises pour la jeunesse (*Le Pirate Maboule*, *Le Major Plum Pouding*, *La Souris Verte*, *Fanfreluche*, etc.)<sup>239</sup>. Illustrant une fois de plus l'orientation éminemment commerciale de l'entreprise qui les fabriquent, ces objets confirment en somme l'habileté de l'éditeur de Saint-Lambert en ce qui a trait à l'exploitation des licences issues de la culture populaire.

---

<sup>235</sup> Sernine mentionne que ces œuvres auraient été publiées à la fin des années 1960, mais les vérifications effectuées n'ont révélé aucune trace d'une édition de ces albums antérieure à 1973 pour le premier et 1974 pour le second; D. Sernine. « Héritage a 20 ans » [...], p. 37.

<sup>236</sup> Cette série québécoise mettant en vedette l'humoriste Gilles Latulipe est diffusée sur le réseau TVA, du 8 septembre 1970 au 26 avril 1977.

<sup>237</sup> *The Six Million Dollar Man* est diffusée sur le réseau ABC de 1974 à 1978. Certains de ses épisodes sont librement adaptés en romans entre 1975 et 1977.

<sup>238</sup> Le crossmédia est une stratégie narrative héritée des domaines de la communication et du marketing visant à reproduire un même contenu (le récit superhéroïque de Superman, par exemple) dans une multitude de médias (jeu vidéo, télévision, film, bande dessinée...). Il se distingue en cela du transmédia, qui fragmente un contenu narratif en différents produits autosuffisants, mais néanmoins interconnectés. La franchise *Star Wars*, par exemple, propose un mégarécit qui incorpore chacun des récits uniques racontés par les romans, les séries télévisées, les jeux vidéo et les autres produits dérivés venant enrichir un même univers, une même trame narrative; D. Davidson et al. *Cross-Media Communications. An Introduction to the Art of Creating Integrated Media Experiences*, Pittsburgh, Lula Press, 2010, p. 6.; H. Jenkins. *Convergence Culture. Where old and new media collide*, New York, New York University Press, 2006, 368 p.

<sup>239</sup> Toutes ces émissions sont en ondes à la télévision de Radio-Canada au début de la décennie 1970.

## 2. Les *comics* Héritage et le développement de la bande dessinée sérielle au Québec

En parallèle de leurs activités littéraires, les Éditions Héritage développent un imposant catalogue bédéesque composé presque exclusivement de rééditions en français de *comic books* américains. Ce phénomène exceptionnel dans l'histoire de l'édition de bandes dessinées au Québec est dû principalement aux transformations auxquelles le secteur éditorial américain est soumis durant la décennie qui suit l'instauration de la Comics Code Authority et qui permet l'expansion, aux États-Unis et ailleurs dans le monde, de la bande dessinée de superhéros.

### 2.1 Le genre superhéroïque à la rescousse de l'industrie du *comic book* américain

Avec la disparition du principal distributeur de *comic books*, American News Company, en 1957<sup>240</sup>, la mise en place d'un Comics Code laissant très peu de latitude aux auteurs et éditeurs est considérée comme l'un des principaux éléments ayant plongé l'industrie des *comics* dans une période de crise. Interdisant la représentation de l'horreur, de la sensualité et de la violence excessive, ce Code, instauré en 1954 à la suite de la campagne censurelle menée contre les *comics* aux États-Unis, bannit implicitement les genres les plus lucratifs, soit les *romance*, les *horror* et les *crime comics*. Puisque les éditeurs doivent s'y soumettre s'ils désirent recevoir le sceau d'approbation qui garantit la moralité de leurs publications et qui, du même coup, accroît leurs chances de survie sur le plan économique, ils n'ont d'autre choix que de fermer boutique ou de réorienter leur production en fonction des paramètres narratifs et graphiques jugés acceptables. Les *crime* et les *horror comics* disparaissent presque tous en l'espace de quelques mois, tandis que les *comics* sentimentaux subissent des transformations de manière à les conformer aux prescriptions du Code. Ils s'assagissent en évacuant de leurs pages toute trace de sexualité et en insistant désormais sur les vertus du mariage, de la fidélité et du patriarcat. Ce faisant, ces imprimés chastes éteignent justement la passion de leur lectorat et connaissent un déclin qui sera accéléré par la

---

<sup>240</sup> On ne connaît pas les causes exactes de cette disparition. Bradford W. Wright soutient pour sa part qu'elle est la conséquence d'une poursuite intentée par la Justice américaine contre American News Company en raison de pratiques monopolistiques. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas un hasard si les deux entreprises qui domineront le marché des *comics*, quelques années plus tard (DC Comics et Marvel Comics), possèdent leurs propres structures de distribution : cela leur évite les difficultés occasionnées par le démantèlement de American News Company; B. W. Wright, *Comic Book Nation* [...], p. 181.

révolution sexuelle des années 1960 et l'évolution des mœurs qu'elle amène<sup>241</sup>. Bref, les maisons d'édition de *comic books* se voient donc privées de leurs principales sources de revenus.

### *Contourner le Comics Code*

Devant l'impossibilité de publier le type de *comics* qui plaît au lectorat et qui domine le marché depuis près d'une décennie, la décision éditoriale qui s'impose à certains producteurs de *comics* est simple : miser de nouveau sur les *comics* de superhéros dans l'espoir qu'ils retrouvent la popularité dont ils jouissaient avant et durant la Deuxième Guerre mondiale. Mais encore faut-il traverser l'épreuve de la censure, ce que le principal éditeur de *comics* de superhéros de l'époque, DC Comics, parvient à accomplir en atténuant la violence que ses imprimés comportent et en évitant l'ambiguïté morale qui pouvait autrefois planer sur certains titres. Cela va dans le sens des commandements du Comics Code, qui stipule entre autres que « scenes of excessive violence shall be prohibited » et que « [p]olicemen, judges, government officials and respected institutions shall never be present in such way as to create disrespect for established authority<sup>242</sup> ». Ainsi, le personnage de Flash est ramené dans l'écurie DC Comics, en 1956, lui qui avait connu ses heures de gloire durant la Seconde Guerre. Réinventé en tant que membre de la police scientifique, il utilise sa vitesse fulgurante afin d'accomplir à la perfection son travail de représentant de la Loi<sup>243</sup>. Green Lantern subit un traitement similaire, en 1959, en se joignant au Green Lantern Corps, un corps policier interplanétaire assurant le maintien de la paix dans l'Univers<sup>244</sup>. À ces personnages s'ajoutent, en 1960, ceux de Hawkman et Hawkgirl, un couple d'extraterrestres venus sur Terre et ayant décidé d'y rester pour combattre le crime. Sur leur planète d'origine, ces deux héros étaient aussi des policiers<sup>245</sup>. Le motif récurrent du superhéros-gendarme engendre ainsi un changement de perspective faisant en sorte que l'autojusticier n'apparaît plus comme le rival de l'institution juridique et de ses représentants, mais plutôt comme son prolongement.

<sup>241</sup> M. Nolan. *Love on the Racks : A History of American Romance Comics*, Caroline du Nord, Macfarland, 2008, p. 30.

<sup>242</sup> Senate Committee on the Judiciary. « Code for the Comics Magazines Association of America, Inc. Adopted October 26, 1954 », *Comic Books and Juvenile Delinquency*, Washington, D. C., United States Government Printing Office, 1955, p. 36-37.

<sup>243</sup> R. Kanigher et C. Infantino. « Mystery of the Human Thunderbolt! », *Showcase*, n° 4, octobre 1956, p. 3-15.

<sup>244</sup> J. Broome et G. Kane. « S.O.S. Green Lantern! », *Showcase*, n° 22, octobre 1959, 32 p.

<sup>245</sup> G. Fox et J. Kubert. « Creature of a Thousand Shapes! », *The Brave and the Bold*, mars 1961, 32 p.

De plus, la publication des aventures des trois principaux héros de DC Comics, Batman, Superman et Wonder Woman, se poursuit, elle qui n'avait d'ailleurs jamais été interrompue. Il faut dire que le succès que remporte l'adaptation télévisuelle des *comics* de Superman, *The Adventures of Superman*<sup>246</sup>, agit comme un argument de poids en faveur du maintien des séries bédéesques dédiées aux têtes d'affiche de l'éditeur. Cette incursion du superhéros dans le petit écran encouragera effectivement DC Comics à développer davantage sa stratégie crossmédia et à concevoir quelques années plus tard les séries télévisuelles *Batman*<sup>247</sup> (1966-1968) et *Wonder Woman*<sup>248</sup> (1975-1979). La fusion de DC Comics et de la société Warner<sup>249</sup>, en 1969, viendra d'ailleurs cimenter pour les années à venir cette approche tournée vers la déclinaison crossmédiatique des propriétés intellectuelles phares de l'entreprise. L'éditeur a donc tout intérêt à poursuivre la publication des *comics* où ces trois superhéros apparaissent – bien qu'ils aient été spécifiquement ciblés par la critique censurelle au milieu des années 1950 – en leur apportant les légères modifications, sur le plan du contenu, qui suffisent à rassurer les membres de la Comics Code Authority. Les protagonistes de ces séries adoptent ainsi un comportement moins violent, font preuve de révérence envers les autorités et agissent toujours à l'intérieur des limites permises par la Loi. Batman affiche par ailleurs un sourire qui le rend moins effrayant en plus d'être dûment autorisé par la police de Gotham City à mener sa quête de justice. Il s'entoure enfin de personnages féminins, dont Batwoman, envers qui il éprouve d'ailleurs des sentiments amoureux; cela réfute les accusations d'homoérotisme qui pesaient sur le héros et sa série éponyme depuis la parution de *Seduction of the Innocent*, de Fredric Wertham<sup>250</sup>. En prenant les précautions nécessaires afin que sa gamme grandissante de *comics* de superhéros respecte les consignes du Comics Code, DC

---

<sup>246</sup> La série télévisée *The Adventures of Superman* comporte six saisons et 104 épisodes diffusés du 19 septembre 1952 au 28 avril 1958, aux États-Unis. Elle est produite en syndication et donc diffusée simultanément sur plusieurs réseaux. Une suite à cette série était prévue, mais a dû être annulée après la mort par coup de feu de George Reeves, qui incarne Superman, le 16 juin 1959.

<sup>247</sup> Diffusée sur la chaîne ABC, la série *Batman* s'étale sur trois saisons et 120 épisodes. Elle met en vedette Adam West dans le rôle de Batman et Burt Ward dans le rôle de Robin.

<sup>248</sup> La série *Wonder Woman*, rebaptisée *The Adventures of Wonder Woman* à partir de sa deuxième saison, comprend 59 épisodes répartis sur trois saisons. Sa diffusion a lieu sur la chaîne ABC lors de la première saison et sur le canal CBS lors des saisons subséquentes. Linda Jean Córdova Carter y incarne la célèbre héroïne.

<sup>249</sup> En 1967, le conglomerat Kinney National Company achète DC Comics (alors nommée National Periodical). Deux ans plus tard, il fait l'acquisition de la firme Warner, spécialisée dans la production et la distribution de séries télévisuelles et de films. En 1972, la société prend le nom de Warner Communications Inc.; J.-P. Gabilliet. *Of Comics and Men. A Cultural History of American Comic Books*, traduit du français par Bart Beaty et Nick Nguyen, Jackson, University Press of Mississippi, 2010, p. 60.

<sup>250</sup> Voir B. Finger et S. Moldoff. *Batman*, n° 122, New York, DC Comics, mars 1959, 32 p. Ironiquement, le personnage de Batwoman sera présenté, à partir de 2006, comme étant homosexuel et sa conjointe, Renée Montoya, est membre de la police de Gotham City.

Comics octroie donc à ce genre un statut moral irréprochable et augmente son potentiel commercial. Le succès ne se fait pas attendre pour l'éditeur qui, dès 1962, accapare 30% des parts du marché des *comic books* aux États-Unis<sup>251</sup>. Il devient alors le plus important éditeur à œuvrer dans ce domaine.

### *Les nouveaux héros de Marvel Comics*

La revitalisation du genre superhéroïque initiée par DC Comics se poursuit lorsque Marvel Comics, souhaitant répéter les succès de son compétiteur, délaisse peu à peu ses séries sentimentales et de science-fiction pour se tourner à son tour vers les aventures de justiciers masqués. Après tout, l'éditeur possède de l'expérience dans ce domaine, ayant auparavant donné naissance au Sub-Mariner (1939), à la Torche humaine (1939) et au supersoldat Capitaine America (1941)<sup>252</sup>, tous relégués aux oubliettes après la fin de la guerre. Ces trois superhéros seront d'ailleurs réintégrés au catalogue de l'éditeur au cours des années 1960, sans toutefois en devenir les têtes d'affiche. Ce rôle est plutôt réservé aux nouveaux superhéros créés par un scénariste et deux dessinateurs qui passeront à l'histoire. En 1961, Stan Lee (Stanley Lieber, de son vrai nom), éditeur-en-chef, directeur artistique et scénariste-en-chef chez Marvel Comics, s'adjoint les services des artistes Jack Kirby et Steve Ditko, dans le but d'enrichir le catalogue de la maison. Ensemble, ces trois créateurs donnent ainsi naissance, au cours des quelques années qui suivent, aux personnages et aux récits qui fondent le cœur de l'Univers Marvel.

S'éloignant de la rectitude morale, du triomphalisme et du manichéisme des productions de DC Comics, les publications de Marvel abordent avec une certaine nuance les thèmes et les questions qui semblent préoccuper un lectorat adolescent. En ce sens, la plus grande force de cet éditeur consiste à présenter des œuvres potentiellement subversives sans éveiller les soupçons de la censure. Malgré le fait qu'ils hébergent des superhéros tourmentés et des vilains avec lesquels il est possible de sympathiser, les *comics* de Marvel se plient effectivement aux contraintes du Comics Code :

Outsiders though they might be, there was never a question as to the morality of the Marvel superheroes. They never hurt innocent people, never killed anyone, and generally respected the

---

<sup>251</sup> P. Bart. « Advertising : Superman Faces New Hurdles », *New York Times*, le 23 Septembre 1962, p. 166, cité dans P. Lopes, *Demanding Respect. The Evolution of the American Comic Book*, Philadelphie, Temple University Press, 2009, p. 63.

<sup>252</sup> Les deux premiers apparaissent dans *Marvel Comics* n°1 et le troisième dans *Captain America Comics* n° 1.

law. The U.S. Army might torment the Hulk, and the police might harass Spider-Man, but superheroes and authority figures ultimately stood on the same side. Likewise, while often insensitive and wrongheaded, respected authority never appeared corrupt or malicious. Hedging of this sort allowed Marvel's quietly subversive overtures to slip past the censorship of the comics code to perceptive young readers.

Marvel managed to strike an antiestablishment pose without appearing political<sup>253</sup>.

L'éditeur marche donc, durant la décennie 1960, sur la fine ligne peinte par le Comics Code afin de distinguer les productions exemplaires des *comics* corrupteurs.

Cette position prise par Marvel Comics, qui se distancie des récits et personnages sans équivoque présentés par DC Comics, entraîne une hausse considérable des chiffres de vente de l'éditeur, si l'on en croit les données fournies par la plateforme Comichron, dédiée au recensement statistique des ventes de *comics* aux États-Unis<sup>254</sup>. Les chiffres avancés nous révèlent dans un premier temps que Marvel ne s'imposait pas, en 1960, comme un acteur majeur dans le milieu des *comic books*. Un an avant le lancement de ses nouvelles bandes dessinées de superhéros, l'éditeur publie trois titres seulement parmi les cinquante séries les plus vendues au cours de l'année. De plus, en moyenne, la somme des copies écoulées mensuellement<sup>255</sup> pour ces trois titres ne dépasse pas le demi-million. Si l'on considère que la série *Superman* (DC Comics), à elle seule, connaît des ventes moyennes par numéro s'élevant à 810 000 exemplaires, ces chiffres sont loin d'être reluisants.

Tableau 1 : Les ventes moyennes des comics chez Marvel en 1960<sup>256</sup>

Position dans le palmarès annuel des ventes (top 50)	Titre	Éditeur	Nombre moyen de copies vendues par numéro
--	-------	---------	---

<sup>253</sup> B. W. Wright. *Comic Book Nation* [...], p. 219.

<sup>254</sup> Cette plateforme est le résultat du travail accompli par l'auteur et chercheur John Jackson Miller. Ce dernier est entre autres le coauteur du *Standard Catalog of Comic Books*, un ouvrage répertoriant plus de 165 000 *comic books* publiés depuis les origines du médium jusqu'aux années 2000. Les travaux de Miller reposent sur les données trouvées dans les *comics* eux-mêmes : à partir de 1960, le gouvernement américain oblige les producteurs de magazines et de *comic books* qui utilisent le service postal fédéral à publier annuellement, dans chaque titre de leur catalogue, un rapport faisant état du nombre de copies dudit titre mis en circulation au cours de l'année. Les autorités gouvernementales, qui accordent des rabais sur les frais de port engagés par la distribution des magazines et *comic books*, peuvent ainsi vérifier que ces rabais ont bien été consentis uniquement à ces fins. En bref, ce rapport, officiellement nommé « Statement of Ownership », sert surtout à contrer le recours frauduleux au tarif postal réduit; Chomicron. « Comichron's Postal Comics Sales Data Repository », *Chomicron* [...]. Plusieurs exemplaires numérisés de ces rapports sont consultables en ligne.

<sup>255</sup> Dans ces cas-ci, les ventes par numéros correspondent aux ventes mensuelles, étant donné le rythme de publication mensuel des séries mentionnées.

<sup>256</sup> Ce tableau et le suivant sont adaptés à partir de ceux trouvés sur le site Comichron; J. J. Miller. *Comichron. A Resource for Comics Research!*, [En ligne], [s. d.], <http://www.comichron.com/yearlycomicssales.html> (Page consultée le 31 août 2017).



43	<i>Tales to Astonish</i>	Marvel	163,156
45	<i>Tales of Suspense</i>	Marvel	148,929
46	<i>Kid Colt Outlaw</i>	Marvel	144,746

Pourtant, sept années plus tard, la situation s'est grandement améliorée pour Marvel. Neuf des séries publiées figurent désormais dans le palmarès des ventes annuelles de *comic books* et celles-ci représentent, en moyenne, une somme de 2 553 556 exemplaires vendus par mois. L'écart entre les chiffres propres aux deux années mentionnées confirme donc dans un même temps la poussée du genre superhéroïque et l'intérêt grandissant du lectorat envers le traitement que Marvel Comics lui réserve.

Tableau 2 : Les ventes moyennes de comics chez Marvel en 1967

Position dans le palmarès annuel des ventes (top 50)	Titre	Éditeur	Nombre moyen de copies vendues par numéro
14	<i>Amazing Spider-Man</i>	Marvel	361,663
17	<i>Fantastic Four</i>	Marvel	329,536
21	<i>Thor</i>	Marvel	298,219
30	<i>Avengers</i>	Marvel	269,139
31	<i>Tales to Astonish</i>	Marvel	269,132
34	<i>Uncanny X-Men</i>	Marvel	266,034
36	<i>Sgt. Fury and his Howling Commandos</i>	Marvel	260,930
37	<i>Tales of Suspense</i>	Marvel	257,342
45	<i>Strange Tales</i>	Marvel	241,561

Cette croissance rapide se concrétise surtout auprès de nombreux groupes d'étudiants, qui voient dans ces imprimés l'expression d'un anticonformisme auquel ils s'identifient. Citant un article paru

dans la revue *Esquire*, en septembre 1966, Wright explique la réception des *comics* Marvel sur les campus américains :

A long-haired student at Southern Illinois University identified with the Hulk because « he's the outcast against the institution. » A bearded Stanford University student cited Spider-Man as his favorite because the hero was « beset by woes, money problems, and the question of existence. In short, he is one of us. » A 1965 college poll conducted by *Esquire* revealed that student radicals ranked Spider-Man and the Hulk alongside the likes of Bob Dylan and Che Guevara as their favorite revolutionary icons. The outsider hero had arrived as the most celebrated figure in youth culture, and Marvel had him<sup>257</sup>.

En créant des héros qui vivent en marge de la société – mais non contre elle –, qui sont victimes de racisme (les mutants de la série *The X-men*), d'intimidation (Peter Parker / Spider-Man dans la série *The Amazing Spider-Man*) ou de la persécution militaire (Hulk / Bruce Banner, dans la série *The Incredible Hulk*), Marvel rejoint un lectorat plus âgé et intéressé par la dimension sociale et philosophique qu'arborent alors ses productions.

L'éditeur est conscient que la niche qu'il se crée n'est pas encore exploitée par ses principaux rivaux, à la tête desquels on retrouve DC Comics. Aussi, Stan Lee mise-t-il justement sur la prétendue maturité du catalogue qu'il supervise (et qu'il scénarise en majeure partie) pour alimenter l'effet de mode dont Marvel fait l'objet : « At the end of 1961, he changed the title of *Amazing Adventures* to *Amazing Adult Fantasy* (subtitled, "the magazine that respects your intelligence"), and began actively recruiting a more "discriminating" and mature reader to his titles<sup>258</sup>. » À la même époque, Marvel publie dans ses *comics* les lettres d'étudiants et de professeurs d'université, soutenant l'impression que son lectorat s'avère relativement sophistiqué. Le bandeau apposé aux publications de l'éditeur et sur lequel on peut lire l'inscription « A Pop Art Production! » illustre tout aussi éloquemment la volonté de Marvel Comics de se positionner comme l'éditeur de référence pour un lectorat plus sélectif et exigeant, voire amateur d'arts visuels. Malgré leur apparence opportuniste, ces procédés employés par Marvel se doublent d'une portée discriminatoire efficace, au sens où ils instaurent une division du lectorat de *comic books* de superhéros. Il y aurait d'un côté les lecteurs de Marvel, intelligents, difficiles, et de l'autre, le lectorat de la concurrence, qui apparaît plus niais par contraste. De l'aveu de Stan Lee lui-même : « I wanted the readers to feel that we were all part of an "in" thing that the outside world wasn't

<sup>257</sup> B. W. Wright. *Comic Book Nation* [...], p. 223.

<sup>258</sup> J. Gardner. *Projections. Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford (Californie), Stanford University Press, 2012, p. 112.

aware of<sup>259</sup>. » Dans la mesure où Marvel ne quitte jamais le monde de la (très) grande distribution, cette hiérarchisation du lectorat basé sur un certain élitisme peut sembler factice; mais si on peut imaginer sans peine qu'un lecteur de Marvel consomme aussi, dans les faits, les publications de DC Comics, cela ne réduit en rien la force d'attraction que peut exercer sur le lecteur la promesse d'intégrer un cercle sélect. D'ailleurs, en plus de courtiser ses lecteurs en leur faisant miroiter leur distinction, Lee va à leur rencontre en donnant des conférences aux universités de Columbia et de New York, à la Princeton Debating Society et au Bard College<sup>260</sup>. À travers ces événements, Lee et Marvel Comics, par extension, témoignent de leur volonté de demeurer proches de leur clientèle et donnent une existence concrète au groupe qu'ils forment habituellement par l'intermédiaire des *comics*. En effet, par ces interventions, Marvel Comics se présente moins comme une corporation informe que comme un rassemblement palpable et accessible d'auteurs, d'artistes et, ultimement, de fans.

Marvel se distingue donc en partie des autres éditeurs de *comics* de superhéros en misant sur la formation d'un clan où existent une connivence et une réciprocité. L'adresse à un lectorat composé d'adolescents et de jeunes adultes; le recours à des genres paralittéraires pour émettre, sous une forme métaphorique, des commentaires sociaux; la présence systématique d'un discours péritextuel incarné, c'est-à-dire signé de la main des auteurs et éditeurs appréciés du lectorat; la suggestion de la supériorité de ses lecteurs par rapport aux autres consommateurs de *comics*; ainsi que la consolidation d'une communauté de fans qui établissent un lien de complicité avec l'éditeur sont tous des procédés contribuant à l'érection d'une stratégie éditoriale axée sur la proximité entre le producteur, le produit et le lecteur<sup>261</sup>. En d'autres mots, si DC Comics a le mérite d'avoir su ranimer le genre superhéroïque au moment crucial où l'industrie du *comic book* menace de s'effondrer sous le regard inquisiteur de la censure, Marvel déploie quant à elle le talent nécessaire pour rendre ce genre pertinent auprès de lecteurs plus âgés, instruits et moins charmés par le manichéisme absolu sur lequel reposent les autres productions superhéroïques mises sur le marché. Durant la deuxième moitié des années 1960, le genre superhéroïque, grâce à une malléabilité nouvellement acquise,

---

<sup>259</sup> Les propos de Lee sont cités dans L. Daniels. *Marvel. Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics*, New York, Harry N. Abrams, 1993, p. 105.

<sup>260</sup> B. W. Wright. *Comic Book Nation* [...], p. 223.

<sup>261</sup> Jared Gardner remarque avec justesse que ce faisant, Marvel récupère et réactualise les qualités qui ont fait autrefois la gloire de EC Comics, principal éditeur de *horror comics* durant l'ère précédant l'implémentation du Comics Code; J. Gardner. *Projections* [...], p. 112.

semble donc s'adapter assez aisément aux enjeux censoriaux, commerciaux, narratifs et démographiques qui structurent l'industrie dont il relève.

## 2.2 Trajectoire historique : la naissance du *comic book* francophone

Lorsque les Éditions Héritage sont lancées, le milieu des *comic books* est revitalisé par ce nouveau souffle qu'apporte le genre superhéroïque, notamment grâce à sa redéfinition par Marvel Comics. Le moment est donc opportun pour tenter de reproduire dans l'ère culturelle québécoise francophone le succès que connaît cette « nouvelle » bande dessinée de superhéros, d'autant plus que la concurrence dans ce domaine au Québec s'avère pratiquement inexistante. En effet, le principal contact entre le lectorat ciblé et le genre superhéroïque se produit alors par le biais des *comic strips* publiés dans la presse à grand tirage; nul éditeur québécois n'a encore adopté le support de prédilection du genre superhéroïque, soit le *comic book*. Qui plus est, l'échec des revues *Sais-tu* (1947), *Exploits héroïques et d'aventures illustrés* (1948), *Illustrés classiques* (1948), *François* (1964), *Claire* (1964) et *Hérauts* (1965), qui se sont avérées « incapables de rivaliser avec leurs concurrents européens, entraîne la disparition de la bande dessinée jeunesse au Québec. Hormis quelques albums publiés à compte d'auteur, tel *Foinfoin* de Pierre Peyskens en 1968, l'activité éditoriale pour la jeunesse se résume alors principalement aux *comics* Héritage<sup>262</sup>. » Si l'on ajoute à ces éléments l'amenuisement du pouvoir censorial sur les imprimés circulant au Québec<sup>263</sup>, il semble effectivement y avoir une occasion à saisir pour un éditeur qui se spécialise dans la littérature de grande diffusion pour la jeunesse.

Dès sa prise de possession par Payette & Simms, la maison Héritage devient le véhicule à travers lequel Jacques Payette essaie de rentabiliser l'acquisition de nouvelles presses rotatives faite par lui et son associé, Sidney Simms. La réédition en français des *comics* de superhéros publiés par Marvel représente un investissement logique pour l'entreprise, étant donné la cote de popularité de

<sup>262</sup> Édith Madore observe elle aussi que « [l]a production annuelle des titres québécois connaît une chute libre du milieu des années 1960 aux années 1970, à un point tel que la littérature québécoise pour les jeunes est alors véritablement menacée de disparition. La production de l'année 1969 s'avère très maigre : six titres seulement! Bref, les années 1960 se terminent sur une note dramatique : la production n'aura jamais été aussi faible. »; É. Madore. « Constitution de la littérature québécoise pour la jeunesse (1920-1995), Thèse (Ph. D.), Sainte-Foy, Université Laval, 1996, f. 143.

<sup>263</sup> À ce sujet, Pierre Hébert note que « [d]eux procès importants marquent le début des années 1960, contre *L'amant de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence en 1959 et *Histoire d'O* de Pauline Réage en 1962. Pour le clergé, il s'agit d'une victoire à la Pyrrhus; d'une part, l'exercice de la censure lui échappe et, d'autre part, la condamnation est levée contre l'œuvre de Lawrence à la Cour suprême du Canada, de même que le procès contre *Histoire d'O* établit, d'une manière claire, l'impunité du texte littéraire. » Si on ne peut fondre en un seul objet littérature et bande dessinée, il reste que l'efficacité de la censure appliquée à des œuvres artistiques semble faiblir; P. Hébert, *Censure et littérature au Québec* [...], p. 216.

ces imprimés aux États-Unis. Les Éditions Héritage entrent donc en contact avec Marvel pour obtenir le droit exclusif de rééditer en français ses séries de superhéros pour le public québécois<sup>264</sup>, qui représente le plus grand lectorat francophone d'Amérique. Une entente est donc conclue entre les deux éditeurs et les premiers *comics* Héritage sont mis en vente au cours de l'année 1968<sup>265</sup> : *Hulk* n° 1 et *Fantastic Four* n° 1 mènent le bal<sup>266</sup>, ce qui constitue un choix logique étant donné le succès que connaissent ces deux séries depuis leur lancement en sol américain, au début de la décennie. Cela dit, au départ, la distribution des *comics* Héritage aurait été très désorganisée et la mensualité supposée des *comics* se montrerait tout sauf avérée<sup>267</sup>. Héritage est un nouvel éditeur qui ne maîtrise pas encore toutes les étapes de la confection et de la diffusion d'un imprimé. La fidélisation du lectorat souffre de cette situation, puisque les *comics* paraissent à un rythme irrégulier, et ne sont disponibles que dans un nombre de points de vente limité (à Montréal et à Québec, presque exclusivement).

Après s'être absentes du marché pendant 14 mois, les Éditions Héritage relancent leur catalogue bédésque au printemps 1970 et prennent dans les mois qui suivent des décisions qui s'avéreront salutaires d'un point de vue commercial. Outre les modifications matérielles apportées à leurs publications, qui seront décrites ultérieurement, trois mesures consolideront cette production éditoriale. D'abord, les Éditions Héritage recherchent un distributeur fiable et capable d'assurer la diffusion de leurs *comics* à l'échelle provinciale. Ils s'entendent en ce sens avec Distribution Dynamique, au printemps 1971, puis avec Distribution Éclair, en 1975. Ensuite, toujours en 1971, l'éditeur conclut avec Archie Comics l'entente de traduction qui se révélera la plus durable de son histoire. Toujours en vigueur aujourd'hui, celle-ci fait d'Héritage le seul traducteur québécois de titres comme *Archie* et *Betty et Veronica*. Il ne faut pas sous-estimer par ailleurs l'embauche de Robert St-Martin à titre de gérant du département des *comics* cette année-là. Véritable chef d'orchestre, il

---

<sup>264</sup> La direction d'Héritage aurait eu pour ambition d'exporter ses traductions dans l'ensemble de la francophonie, mais Salois, Lévesque, Fontaine et Hébert nous rappellent que rien n'indique que ce projet ait été réalisé. Cela dit, le courrier des lecteurs publié par les Éditions Héritage provient à l'occasion des maritimes ou de l'Ontario, ce qui laisse penser que quelques exemplaires aient pu rejoindre certaines communautés franco-canadiennes.; A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 19.

<sup>265</sup> Les *comics* ne sont pas tous datés. Il est donc difficile de connaître avec précision le moment de leur mise en marché.

<sup>266</sup> Il faut noter que ces premiers *comics* paraissent sous l'égide des Comics Soleil, une filiale des Éditions Héritage créée afin de distinguer les *comics* du reste de la production de l'éditeur. En plus des deux numéros mentionnés, seul *Hulk* n° 2 sera aussi publié sous cette bannière.

<sup>267</sup> A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 19.

devait s'assurer que le contenu de chaque *comic* soit toujours prêt pour la date prévue de publication. Il voyait à la traduction des histoires, au montage des plaques d'impression, à l'encadrement des lettrés, etc.

[...] En outre, c'est ce même homme qui, assisté quelque temps de Francine Lévesque-Alix, répondait à nos questions dans le Coin du lecteur sous le pseudonyme de *Goglue*. C'est aussi lui qui encourageait les jeunes de l'époque à former leurs propres clubs de super-héros tout en publiant des pages d'informations préparées par ceux-ci.

Enfin, il incitait de jeunes artistes prometteurs à persévérer dans leur art tout en leur faisant, lorsqu'il le pouvait, une place dans les *comics* Héritage<sup>268</sup>.

Bref, la popularité montante des *comics* Héritage et leur expansion à partir de 1971 concordent avec une meilleure structuration de l'entreprise depuis 1970.

À la suite d'une période de croissance ininterrompue, l'édition de *comics* Héritage atteint son apogée, au tournant de la décennie 1980. L'éditeur traduit maintenant certains titres phares de DC Comics (*Batman*, *Superman*, *Wonder Woman*) et de Disney<sup>269</sup>, en plus de ceux de Marvel Comics et d'Archie Comics. Autrement dit, Héritage a désormais des ententes avec les plus gros éditeurs de *comics* américains et rejoint un public varié (garçons, filles et jeunes enfants). L'éditeur introduit par ailleurs la couleur dans ses séries pour la jeunesse et dans les séries d'Archie Comics, lesquelles génèrent les meilleurs chiffres de vente. Il est possible que l'entreprise de Saint-Lambert profite aussi de la présence des superhéros au petit écran : au tournant de la décennie 1980, les séries *Wonder Woman* (en *live action*<sup>270</sup>, à Télé-Métropole), *L'Incroyable Hulk* (en *live action*, à Radio-Canada et en dessin animé, à TVJQ), *L'Homme-Araignée* (en dessin animé, à TVJQ) et *Les Super-Héros*<sup>271</sup> (en dessin animé, à TVJQ), entre autres, sont diffusées au Québec en version française<sup>272</sup>. L'exposition des jeunes Québécois à ces personnages aurait alors peut-être contribué à la popularité

<sup>268</sup> Francine Lévesque-Alix effectue le lettrage de certains *comics* Héritage de 1970 à 1975. A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 461.

<sup>269</sup> Il est difficile de mettre les doigts sur les raisons amenant Héritage à publier si tardivement les *comics* de ces deux éditeurs majeurs. Peut-être que ces derniers n'étaient pas intéressés à exporter leurs publications au Québec avant les années 1980, jugeant le marché québécois trop restreint. Il est aussi possible que les ententes conclues au préalable avec des éditeurs européens (Interpresse, Pop Magazine) incluaient une clause d'adaptation et de distribution exclusive pour l'ensemble de la francophonie.

<sup>270</sup> Le terme désigne une série ou un film où les personnages sont incarnés à l'écran par des acteurs costumés.

<sup>271</sup> Il s'agit de l'adaptation française de *The Marvel Superheroes*, émission qui met en vedette le Capitaine America, Thor, Hulk, Iron Man et Namor (personnage de la série *Fantastic Four*).

<sup>272</sup> Ces informations sont tirées des cahiers « Télé Presse », parus dans l'édition du samedi du journal *La Presse* et accessible en version numérisée sur le site web de BAnQ; Bibliothèque et Archives nationales du Québec. « La Presse, 1884- (Montréal) », [En ligne], <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3216691?docsearchtext=%22la%20presse%22>, (Page consultée le 25 juillet 2018).

des *comics* de l'éditeur de Saint-Lambert<sup>273</sup>. Pourtant, malgré la santé apparente des *comics* Héritage, ces derniers souffrent en 1982 d'un certain essoufflement, en ce qui concerne du moins le genre superhéroïque. Dans une entrevue parue dans le journal *La Presse*, le 23 janvier 1982, Robert St-Martin reconnaît la baisse de popularité de ce créneau :

Il y a au Québec un marché important et des lecteurs fidèles dont on a peut-être abusé. On devra hausser la qualité du produit original venant des U.S.A. et en améliorer les adaptations. Mais le marché des super héros [*sic*] n'est pas acquis d'avance, il est exigeant. La baisse par exemple ne s'est pas fait sentir pour les adaptations des personnages de Walt Disney, qui tirent toujours à 10,000 ou Betty et Veronica qui tire à 15,000<sup>274</sup>.

Vue sous cet angle, la multiplication des séries de superhéros traduites par les Éditions Héritage au tournant des années 1980 peut en fait être perçue comme une stratégie commerciale de dernier recours : devant une baisse des ventes inquiétante, on aurait essayé de susciter chez le lecteur une curiosité artificielle et temporaire à l'égard de nouvelles séries. Les allures de santé commerciale que projetait l'entreprise cachaient en fait un cancer qui s'avérera létal.

En effet, les années que l'on pourrait qualifier d'« âge d'or » des *comics* Héritage sont suivies d'un déclin rapide, qui entraîne la fin de cette production éditoriale en avril 1987<sup>275</sup>. Les droits de traduction demandés par les éditeurs américains auraient en effet augmenté drastiquement au début des années 1980, forçant Héritage à hausser le prix de ses *comics* ou à couvrir ces derniers de publicités en tous genres. Les amateurs de *comics* se tournent donc, pour les uns, vers les éditions originales anglaises, moins dispendieuses et profitant d'une parution souvent plus régulière. Les autres délaissent tout simplement le médium ou, du moins, le genre superhéroïque, dont la popularité est alors en baisse partout en Amérique du Nord. Bien que Marvel et DC Comics aient tiré leur épingle du jeu durant la décennie 1960 en donnant un nouveau souffle aux *comics* de superhéros, ce regain de vie n'était en fait que temporaire :

At the end of the 1960s the future of the comic book field did not look any brighter than when the decade started; if anything, it looked gloomier. [...] The merchandising bonanza of the Batman boom made [Marvel Comics and DC Comics] attractive properties and their sale to larger corporations signaled a major trend in the comic field to view comic books as licensed properties more than stand-alone popular entertainment products<sup>276</sup>.

---

<sup>273</sup> Les rubriques éditoriales adjointes aux *comics* Héritage s'attardent d'ailleurs fréquemment sur les adaptations télévisuelles des superhéros américains, particulièrement sur le cas de la série *L'Incroyable Hulk*, mettant en vedette l'acteur Lou Ferrigno.

<sup>274</sup> Comparativement aux *comics* de superhéros, qui connaissent des tirages moyens de 7 500 exemplaires par parution; G. Racette. « Les super héros made in USA », *La Presse*, le samedi 23 janvier 1982, p. C1.

<sup>275</sup> Exception faite des *comics* Archie, dont la publication ne s'interrompt jamais.

<sup>276</sup> P. Lopes. *Demanding Respect* [...], p. 67.

Les grands éditeurs, qui souffrent aussi d'une défection de leur lectorat, gardent ainsi leurs coffres remplis en tirant profit des produits dérivés de leurs licences – catégorie à laquelle les *comic books* tendent eux-mêmes à appartenir –, stratégie que les Éditions Héritage ne peuvent probablement pas mettre en œuvre<sup>277</sup>. Pour l'éditeur québécois, il n'y donc aucun moyen de combler un déficit des ventes par l'exploitation d'adaptations vidéoludiques, cinématographiques ou télévisuelles de ses productions bédéesques superhéroïques<sup>278</sup>. Ces produits dérivés grugent vraisemblablement une portion grandissante du temps libre et de l'argent consacrés aux loisirs par les enfants et les adolescents du Québec, faisant des *comics* Héritage les victimes d'un certain cannibalisme corporatif. D'un point de vue financier, les Éditions Héritage n'ont d'autre choix réel que de mettre fin à une aventure éditoriale dont la rentabilité paraît incertaine à court et à moyen terme. Seules les séries provenant d'Archie Comics sont conservées dans le catalogue de l'éditeur, qui donnera désormais préséance à l'édition littéraire et livresque<sup>279</sup>.

### 2.3 Analyse du catalogue : le superhéros, un genre parmi d'autres?

Le déclin des *comics* Héritage au milieu des années 1980 n'a pas empêché cet éditeur de produire un inventaire de *comic books* sans commune mesure dans le paysage éditorial québécois. Avec une production totale de plus de 3000 numéros publiés en un peu moins de 20 ans, les *comics* Héritage représentent en fait la plus importante partie du catalogue de l'éditeur de Saint-Lambert, durant les décennies 1960 à 1980. Ce vaste corpus se compose en plus grande partie de séries bédéesques que l'on pourrait regrouper en quatre catégories ou collections<sup>280</sup> relativement homogènes : les séries Archie, les séries de superhéros, les séries pour jeunes enfants et les séries « Séries Québec ».

---

<sup>277</sup> Même si les principes des ententes survenues entre les Éditions Héritage et les différents éditeurs américains dont ils traduisent les œuvres demeurent inconnus, il y a fort à parier que ces contrats n'autorisent pas la création l'adaptation trans ou crossmédiate des licences en question.

<sup>278</sup> Les Éditions Héritage offrent par contre quelques produits dérivés des *comics* qu'ils traduisent, comme des affiches représentant les superhéros de Marvel (et produites par des artistes de l'éditeur américain) données en échange de trois abonnements annuels aux titres de leur catalogue, ou encore des écussons à l'effigie des personnages d'Archie Comics, vendus par correspondance; A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J.-F. Hébert. *Le Guide des comics Héritage* [...], p. 363.

<sup>279</sup> E. Madore. « Les Éditions Héritage » [...], p. 42.

<sup>280</sup> Le mot « collection » est entendu sous sa forme éditoriale, c'est-à-dire comme « un ensemble (achevé/inachevé) de textes publiés qui partagent un label, une présentation matérielle et un projet officiel communs. ». Dans les cas qui nous occupent, une collection est formée de plusieurs séries bédéesques. Par exemple, la collection composée des *comics* de superhéros comprend les séries *L'Incroyable Hulk*, *L'Étonnant Spider-Man*, *Les X-men*, etc.; S. Montreuil. « Le livre en série : Histoire et théorie de la collection littéraire », thèse de doctorat (Ph. D.), Montréal, Université McGill, octobre 2001, f. 396.



Tableau 3 : Nombre de comics Héritage publiés par collection<sup>281</sup>

Type de <i>comic books</i>	Nombre de séries	Nombre de numéros publiés (toutes séries confondues)
Séries de l'éditeur Archie Comics	10	± 800 <sup>282</sup>
Séries de superhéros	18	1550
Séries jeunesse	20	629
« Séries Québec »	4	28
<b>Total</b>	52	± 3007

### *Les séries de superhéros*

En 1968, les Éditions Héritage lancent prudemment leur gamme de *comic books* en mettant sur le marché leurs deux premières séries de superhéros, *Hulk* et *Fantastic Four*, auxquelles s'ajoute l'année suivante *L'Étonnant Spider-Man*. Puis, de mois en mois, le catalogue superhéroïque de l'éditeur s'agrandit encore pour accueillir un nombre croissant de séries :

Tableau 4 : Séries de superhéros publiées par les éditions Héritage

#### (Première partie)

Titre	Année de lancement	Année de fin
<i>Hulk</i> / <i>L'Incroyable Hulk</i>	1968	1987

#### (Deuxième partie)

Titre	Année de lancement	Année de fin
<i>Karate Kid</i>	1977	1978

<sup>281</sup> Ces chiffres sont fournis dans le *Guide des comics Héritage*. Ils ont été validés en consultant le catalogue IRIS de Bibliothèque et Archives nationales du Québec; A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J.-F. Hébert. *Le Guide des comics Héritage* [...], p. 13. Par ailleurs, la catégorisation des types de *comic books* reprend celle établie par l'éditeur dans le catalogue *Les bandes dessinées Héritage*, paru en 1984. Cette publication répertorie l'ensemble des séries de *comics* traduites par les Éditions Héritage cette année-là, en plus de reproduire le « Guide Héritage des collectionneurs de bandes dessinées » trouvé originalement dans au moins un *comic* de superhéros (*Thor* n° 123-124, octobre 1982); Anonyme. *Les bandes dessinées Héritage*. 1984. Saint-Lambert, les Éditions Héritage, 1984, 32 p.

<sup>282</sup> Il s'agit d'une approximation basée sur les chiffres suggérés dans le *Guide des collectionneurs de comics Héritage*, puisque les dates de publications des séries *Archie* ne figurent pas toujours au sein des *comics*.

<i>Fantastic Four</i>	1968	1984
<i>Spider-Man</i>	1969	1987
<i>Capitaine America</i>	1970	1984
<i>Rawhide Kid</i>	1970	1979
<i>Conan le barbare</i>	1972	1984
<i>Le Puissant Thor</i>	1972	1984
<i>L'Invincible Iron Man</i>	1972	1984
<i>Cheyenne Kid</i>	1972	1973
<i>Fantômes, échos du monde du spiritisme</i>	1972	1975
<i>Aventures dans la Jungle</i>	1973	1973
<i>Le Tombeau de Dracula</i>	1973	1979
<i>Le monstre de Frankenstein</i>	1973	1975
<i>Les Mains de Shang-Chi, maître du Kung Fu</i>	1974	1983

<i>Wonder Woman</i>	1977	1981
<i>Kamandi le dernier garçon sur Terre</i>	1978	1981
<i>Flash</i>	1979	1981
<i>Daredevil, l'homme sans peur!</i>	1979	1984
<i>Docteur Strange</i>	1979	1981
<i>X-Men</i>	1981	1987
<i>Flash 3-dans-1</i>	1981	1981
<i>Superman</i>	1982	1986
<i>Batman</i>	1982	1984
<i>G. I. Joe</i>	1982	1987
<i>Star Wars</i>	1983	1984
<i>Équipe Marvel</i>	1983	1985
<i>Les nouveaux jeunes Titans</i>	1984	1984

<i>Les Vengeurs</i>		
<i>Le Fantôme</i>	1975	1977
<i>Flash Gordon</i>	1975	1976
<i>Le pouvoir de Warlock</i>	1976	

<i>La Légion des super-héros</i>	1984	1984
<i>Les Nouveaux jeunes Titans et la Légion des super-héros</i>	1985	1986
<i>Secteurs</i>	1985	1986
<i>Transformers</i>	1985	1987

Cette production abondante est caractérisée par une diversité qui émane autant de l'identité générique des titres publiés que des supports privilégiés, selon les séries et les années. En premier lieu, si les Éditions Héritage rangent tous ces titres dans la catégorie des *comics* de superhéros, comme en témoigne le fascicule *Les bandes dessinées Héritage* et les bons d'abonnement imprimés dans les *comic books* eux-mêmes, il appert effectivement que cette appellation générique est employée comme fourre-tout. Bien que représentative de la plupart des séries qui la portent, elle se pose toutefois dans certains cas comme l'équivalent du récit d'aventures au sens large. Sous l'égide du superhéros, les séries de science-fiction (*Star Wars*, *Secteurs*, *Flash Gordon*, *Kamandi*) côtoient sans peine les récits d'horreur (*Le Tombeau de Dracula*, *Le monstre de Frankenstein*, *Fantômes*, *échos du monde du spiritisme*) et d'arts martiaux (*Shang-Chi*, *maître du Kung Fu*, *Karate Kid*), qui ne subissent aucune discrimination générique dès lors qu'ils accordent une place prépondérante à l'action et à la représentation d'un protagoniste aux aptitudes exceptionnelles. Si la présente thèse se concentre sur les séries superhéroïques au sens strict formulé par les études sur ce genre, il importe néanmoins de noter que les Éditions Héritage retiennent et projettent une définition assez souple du superhéros en tant que catégorie générique.

Le support privilégié pour les séries de superhéros se montre en second lieu sujet à de multiples expérimentations. Jusqu'à la parution des premiers numéros de *Capitaine America* et de *Rawhide*

*Kid*, en 1970, les *comics* de superhéros comportent 24 pages en couleur<sup>283</sup>, sont imprimés sur du papier journal et mis en vente mensuellement. Par la suite, Héritage trouve un format qui lui convient mieux. Les fascicules de 48 pages sont donc imprimés sur du papier journal, en noir et blanc. Ils disposent également d'une couverture en couleur de qualité matérielle supérieure, durable. Par ailleurs, durant près de trois ans, chaque numéro des *comics* Héritage contient l'équivalent de deux numéros originaux (américains) d'une même série. Ces formats doubles, publiés de façon bimestrielle, plaisent vraisemblablement au public québécois et sont tirés à 22 000 exemplaires par numéro, dans les meilleurs cas. Par ailleurs, à partir de 1971, les invendus sont remis sur le marché sous forme de reliures contenant habituellement trois numéros. Affichant un prix réduit (49 ¢ pour l'ensemble, au lieu des 25 ¢ demandés pour les numéros individuels), les *comics* ainsi recyclés permettent à Héritage de limiter ses pertes et de maintenir des tirages assez élevés.

C'est aussi à cette époque que le logo des Éditions Héritage apparaît systématiquement dans le coin supérieur gauche des *comics* publiés; il est toutefois remplacé brièvement par celui des « Éditions PS », qui fait allusion à l'imprimerie Payette & Simms et qui vise une fois de plus à séparer les *comics* Héritage de la production livresque de l'éditeur. Cette stratégie de marketing est toutefois abandonnée presque aussitôt après avoir vu le jour, causant inutilement de la confusion chez le lectorat déjà familier avec l'image de marque de la maison.

Durant l'année 1972, les Éditions Héritage semblent insatisfaites du format choisi pour leurs *comics* et y vont encore de quelques expérimentations : le nombre de pages de chaque fascicule passe de 48 à 40, puis à 32, obligeant la publication d'un seul récit par numéro et, par le fait même, le retour à un rythme de parution mensuel. Ce dernier format, qui permet de rester plus fidèle aux pratiques des éditeurs américains et d'éviter que les lecteurs soient tentés d'acheter les *comics* dans leur version originale, demeure inchangé jusqu'en 1976. Mais le retour au format double bimestriel est inévitable et se concrétise en février 1977. Plusieurs arguments penchent en faveur de celui-ci :

Dans un premier temps, le laps de temps très court entre la version américaine d'un *comic* et sa traduction par Héritage force l'équipe de production à travailler très près de l'heure de tombée,

---

<sup>283</sup> Même si les *comics* originaux que traduisent les Éditions Héritage comportent 32 pages, aucun contenu n'est absent des versions françaises. La différence de huit pages entre les deux éditions s'explique par le fait que les premiers *comics* Héritage ne réservent aucun espace à la publicité hors des plats (deuxième, troisième et quatrième de couverture), tandis que le tiers des *comics* américains est composé de pages publicitaires.

avec peu de marge de manœuvre. De plus, il arrive fréquemment qu'Héritage soit incapable d'utiliser la couverture d'origine à cause des délais de production trop serrés. Enfin, et c'est le point le plus important, Héritage produisant 12 séries régulières de superhéros, la mensualité amène une durée de vie très courte en kiosque en plus de saturer le marché, chaque série pouvant porter ombrage à l'autre. Dans cette optique, la bimestrialisation désengorge le marché et augmente la durée d'exposition en kiosque<sup>284</sup>.

Aucun autre changement majeur n'affectera le catalogue des *comics* de superhéros Héritage avant 1981, année où de nouvelles séries sont introduites dans un format inédit, le *trois-dans-un*. Ainsi, la série *X-men* est lancée dans un fascicule de 64 pages où l'on retrouve deux séries secondaires, *Nova* et *Les Défenseurs*. Les titres *Flash trois-dans-un* et *Marvel trois-dans-un* tenteront la même expérience, mais avec un succès plus mitigé<sup>285</sup>. La couleur est aussi réintroduite dans les formats doubles, en commençant par les premiers numéros des séries *Batman*, *Superman* et *G. I. Joe*, parus en 1982, avant de gagner toutes les séries de superhéros en 1984.

Ces efforts déployés dans le but de dynamiser le catalogue superhéroïque de l'éditeur, qui peine à ce moment à garder ses lecteurs, se révèlent par contre insuffisants : 11 des 17 séries de superhéros mises en circulation au début de l'année 1984 périclitent avant la fin de l'an 1985. Par respect pour les lecteurs, les Éditions Héritage arrivent tout de même, dans la majorité des cas, à poursuivre les intrigues entamées dans les titres annulés en les scindant et en les répartissant à l'intérieur des séries toujours publiées. Par exemple, les aventures de *Batman* sont continuées dans les numéros de *Superman* à raison de quelques pages par livraison. Cependant, il ne s'agit là que d'une solution temporaire en attendant l'abandon subit et définitif des *comics* de superhéros par les Éditions Héritage en avril 1987.

### *Les séries Archie*

Les séries de l'éditeur Archie Comics forment ensuite la deuxième collection dominante au sein du catalogue des Éditions Héritage. Celles-ci racontent toutes sur un ton humoristique les tribulations amoureuses et la vie quotidienne d'une bande d'adolescents vivant à Riverdale, une banlieue américaine fictive. Lancées à l'automne 1971 afin de rejoindre un lectorat féminin peu

<sup>284</sup> A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J.-F. Hébert. *Le Guide des comics Héritage* [...], p. 26.

<sup>285</sup> *Flash trois-dans-un* contient les séries *Flash*, *Wonder Woman* et *Kamandi*. *Marvel trois-dans-un* recueille les séries *Star Wars*, *Moon Knight* et *Power Man & Iron Fist*.

intéressé par les *comics* de superhéros<sup>286</sup>, les rééditions des séries principales de l'univers d'Archie, *Archie et Betty et Veronica*<sup>287</sup>, sont rapidement rejointes par *Jughead* en 1972. Cette offre initiale couvre les aventures des quatre principaux personnages de l'univers d'Archie, soit Archie lui-même, ses deux fréquentations amoureuses – à la fois rivales et meilleures amies – et son ami d'enfance. En 1974, la famille s'agrandit et accueille les séries *Josie* (*Josie and the Pussycats*) et *Sabrina* (*Sabrina the Teenage Witch*). Bien que les héroïnes de ces titres côtoient à l'occasion Archie et sa bande dans les récits qui les mettent en scène, elles évoluent habituellement dans leurs univers respectifs, soit ceux de la tournée musicale et de la sorcellerie. Cette collection sera complétée par d'autres séries proposant un contenu similaire à celui d'*Archie et Betty et Veronica* : *Jeune Archie* (1976), *Betty et moi* (1977), *Bingo Wilkin* (1977), *Copains et Copines d'Archie* (1979) et *Le monde d'Archie* (1982).

Contrairement à celui de *comics* de superhéros, le format des séries Archie demeure relativement stable d'année en année. Mis à part les sept premiers numéros des titres *Archie et Betty et Veronica*, publiés sous forme de numéros doubles similaires à ceux qui composent la majeure partie des séries de superhéros de l'éditeur québécois, la plus grande part de cette production se décline en *comic books* traditionnels (7 pouces X 10 pouces; 32 pages) et en éditions de poche, baptisées *Sélection* (5 pouces X 7 pouces; environ 96 pages<sup>288</sup>). Ces dernières, lancées en 1975, colligent un choix de récits publiés préalablement sous forme de *comic books* dans un petit format au péri-texte éditorial épuré. En effet, hormis leurs dimensions, ce qui distingue ces deux types de *comics* Archie produits par les Éditions Héritage réside dans le traitement qu'ils réservent chacun aux multiples rubriques éditoriales créées par l'éditeur québécois. Absentes des éditions de poche, la section « Chères Betty et Veronica », qui permet au lectorat de questionner les deux amoureuses d'Archie sur tous les sujets liés aux relations sentimentales, ainsi que les chroniques d'un dénommé Bernard, qui

---

<sup>286</sup> C'est du moins ce que soutiennent les auteurs du *Guide des comics Héritage*, en se fiant aux propos de Robert St-Martin; A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J.-F. Hébert. *Le Guide des comics Héritage* [...], p. 21.

<sup>287</sup> En 1969, *Archie* est le *comic book* le plus vendu aux États-Unis avec une moyenne de 515 356 copies écoulées mensuellement. *Betty and Veronica* se classe au cinquième rang de ce palmarès annuel en vendant 384 789 copies par mois, en moyenne; J. J. Miller. « Comic Book Sales Figures for 1969 », *Comichron. A Resource for Comics Research!*, [En ligne], [s. d.], <http://www.comichron.com/yearlycomicssales/postaldata/1969.html> (Page consultée le 28 septembre 2017).

<sup>288</sup> Le nombre de pages des *Sélections Archie* varie d'une livraison à l'autre, mais il est généralement triplé par rapport à celui des *comics* standards. Depuis les années 1990, Héritage met aussi sur le marché des *Sélections Archie* en format double (192 pages) et en format géant (384 pages). Il faut noter que ces éditions de poche conservent le titre de la série qu'elles reprennent (par exemple, *Sélection Archie*, *Sélection Betty et Veronica*).

décortiquent certains des thèmes abordés dans les récits (la drogue, le respect des autorités parentales), demeurent exclusives aux éditions fasciculaires. Le sort de ces rubriques est peut-être déterminé par l'identité du public qui consomme les bandes dessinées *Archie* : les *comic books* semblent s'adresser à un public de collectionneurs actifs, qui souhaitent interagir avec l'éditeur et les personnages, tandis que les *Sélections* ciblent probablement un public intéressé uniquement par les récits eux-mêmes, comme en témoigne l'utilisation optimale qu'elles font des pages disponibles, presque entièrement consacrées au contenu narratif.

### *Les séries jeunesse*

Grâce aux séries de superhéros et de l'univers Archie Comics, les Éditions Héritage sont bien en selle pour élargir leur offre de *comic books* traduits en français. En 1975, elles se tournent vers des titres concordant parfaitement avec la spécialité qu'elles développent dans le domaine de la littérature pour la jeunesse, et plus spécifiquement dans le livre pour les enfants de moins de 10 ans<sup>289</sup>. Une série d'ententes sont ainsi conclues avec trois importants éditeurs américains de *comic books* destinés à un public infantile : King Features, Gold Key et Harvey Comics.

La première de ces ententes concerne trois titres que la King Features Syndicate fait paraître dans les journaux nord-américains de l'époque<sup>290</sup> et qu'elle a adaptés brièvement sous forme de *comic books* en 1966 et 1967. Les droits de reproduction des séries *Popeye*<sup>291</sup>, *Blondinette* (*Blondie*) et *Félix le chat* (*Felix the Cat*) sont ainsi acquis en 1975 et exploités par les Éditions Héritage durant quatre années<sup>292</sup>. L'éditeur québécois éprouve cependant de la difficulté à trouver un format qui convient bien à cette nouvelle gamme de *comics* :

Lorsqu'en 1977, les séries principales de super-héros devinrent bimestrielles et en format double, *Félix le chat* (au numéro 25) et *Blondinette* (au numéro 24) emboîtèrent le pas. Cependant, *Félix le chat* redevint en format 32 pages (cette fois, on y ajouta la couleur) après quatre numéros seulement tandis que *Blondinette* se poursuivit jusqu'à la fin en format double de 48 pages à double

---

<sup>289</sup> Si les *comics* de superhéros et les séries d'Archie Comics sont certainement consommés par des lecteurs de ce groupe d'âge, un survol rapide du courrier des lecteurs publié dans ces imprimés laisse penser que leur lectorat est surtout composé de préadolescents et d'adolescents. Ce constat sera détaillé davantage au chapitre IV.

<sup>290</sup> Il s'agit alors, ainsi que nous l'avons expliqué dans le chapitre I, de la plus importante firme de remplacement de *comic strips* aux États-Unis. Elle détient les droits de plusieurs dizaines de titres, dont elle loue les droits d'exploitation aux journaux intéressés.

<sup>291</sup> Lorsque le titre d'une série n'est pas accompagné de sa version originale mise entre parenthèses, cela signifie qu'il n'a subi aucune modification lors de la traduction.

<sup>292</sup> Le contenu de ces rééditions en français des séries semble provenir aussi bien des *comic books* que des *comic strips* produits par King Features. L'examen attentif de ces publications en révélerait la nature exacte.

numérotation. Quant à *Popeye*, même s'il n'a jamais été publié en format double, il eut la joie d'accueillir la couleur dans ses pages dès le numéro 33<sup>293</sup>.

Cette première incursion dans le secteur des *comics* pour la jeunesse est donc marquée par une unité paratextuelle déficiente, qui s'avère peut-être symptomatique de l'éclectisme des titres choisis par Héritage. Bien qu'ils aient en commun le recours au genre humoristique, ceux-ci relèvent effectivement de sous-genres difficilement assimilables l'un à l'autre : les *comics* animaliers (*Félix le chat*), les *family strips* (*Blondinette*) et la comédie d'aventure (*Popeye*) n'utilisent ni les mêmes ressorts narratifs ni un style visuel uniforme, d'autant plus que ces deux derniers genres s'adressent historiquement à un public de tous âges, c'est-à-dire potentiellement adulte<sup>294</sup>. De 1978 à 1979, d'ailleurs, sept numéros des séries *Casper le gentil fantôme* et *Richie Rich*, de l'éditeur Harvey Comics, sont réédités par Héritage dans un format de 32 pages en couleur, ce qui ne contribue en rien à la constitution et au respect d'un « label » éditorial clair<sup>295</sup>.

Il faut plutôt compter sur l'entente conclue en 1976 entre les Éditions Héritage et Whitman Golden Limited, qui détient les droits de l'éditeur Gold Key Comics, afin qu'une certaine cohérence s'applique aux séries jeunesse de l'éditeur québécois et leur donne l'apparence d'une collection à part entière. Cette année-là paraissent trois titres, *Titi et Sylvestre* (*Tweety and Sylvester*), *Bugs Bunny* et *Petite Lulu* (*Little Lulu*). Au cours des deux années suivantes, ce nombre double alors que *Beep Beep Road Runner* (*Beep Beep the Road Runner*), *Woody le Pic* (*Woody Woodpecker*) et *La Panthère rose* (*The Pink Panther*) rejoignent le catalogue de l'éditeur québécois. Lorsque la série *Petite Lulu* est annulée, en 1979 – années où disparaissent aussi les traductions des *comics* de King Features – les séries jeunesse acquièrent une homogénéité leur faisant défaut auparavant : elles se concentrent sur le genre animalier et disposent d'une facture visuelle reconnaissable d'un titre à l'autre. Par ailleurs, jusqu'au milieu de l'année 1981, ces *comic books* conservent un rythme de publication bimestriel et un format traditionnel de 32 pages, en plus d'être offerts en couleur à

<sup>293</sup> A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J.-F. Hébert. *Le Guide des comics Héritage* [...], p. 351.

<sup>294</sup> J. Robinson. *The Comics. An Illustrated History of Comic Strip Art, 1895-2010*, Milwaukie (Oregon), Dark Horse Books, 2011, p. 157-163.

<sup>295</sup> La définition du mot « label » retenue dans ce cas-ci est celle élaborée par Gérard Genette, selon qui le label éditorial « indique immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire. » Il se manifeste dans la matérialité du livre, par exemple en tant qu'indication générique, maquette ou identité visuelle particulière; G. Genette. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2002 [1987], p. 27.



partir de 1978<sup>296</sup>. En juin 1981, toutefois, leur parution devient trimestrielle et leur format rétrécit, passant de 7 pouces X 10 pouces à 5 pouces X 8 pouces. Loin d'être aléatoires, ces changements annoncent la venue de nouveaux *comics* dans le giron de l'éditeur : « Le choix de la fréquence trimestrielle avait pour but de ne pas surcharger le marché, surtout avec l'arrivée des séries Disney au tournant de 1980<sup>297</sup>. » Quant au format, il vise probablement à distinguer les séries Gold Key des séries Disney et représente en partie le label évoqué plus tôt.

Les séries Disney, malgré leurs particularités propres, s'inscrivent dans la parfaite continuité des séries Gold Key. Elles privilégient les animaux parlants aux personnages humains et présentent l'adoption d'un style visuel maison où ne transparaît pas réellement la singularité des artistes. Ce lien de filiation se conçoit bien dans la mesure où les séries Disney traduites par Héritage proviennent à la base de *comics* produits par nul autre éditeur que Gold Key lui-même<sup>298</sup>. Huit séries émergent de ce contrat à la fin de l'année 1979 et au début de l'année 1980 : *Mickey Mouse*, *Donald Duck*, *Daisy et Donald (Daisy and Donald)*, *Chip et Dale (Chip n' Dale)*, *Oncle Picsou (Uncle \$crooge)*, *Super Goof*, *Winnie l'ourson (Winnie the Pooh)* et *Les castors juniors*, qui deviendront *Huey, Dewey et Louie (Huey, Dewey and Louie, Junior Woodchucks)*. Publiées mensuellement durant leur première année d'existence, ces séries deviennent ensuite bimestrielles et le demeurent jusqu'à leur disparition<sup>299</sup>. Elles reprennent par ailleurs le format de 32 pages en couleur préalablement réservé aux séries Gold Key. En 1981, un dernier titre mettant en vedettes les personnages de Walt Disney est créé, soit *Le monde merveilleux de Disney (Walt Disney's Comics and Stories)*, qui regroupe dans chaque numéro plusieurs récits appartenant aux différents univers de la compagnie. Pour cette raison, cette série se voit dotée chez Héritage du format *Sélection*, auquel recourt l'éditeur québécois pour les publications de type anthologique.

---

<sup>296</sup> *Beep Beep Road Runner* et *Woody le Pic* bénéficient au départ d'un traitement particulier. Les cinq premiers numéros de chacun de ces titres voient la couleur être appliquée à la moitié des pages qu'ils contiennent (16 pages sur 32).

<sup>297</sup> A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J.-F. Hébert. *Le Guide des comics Héritage* [...], p. 352.

<sup>298</sup> La Walt Disney Company octroie successivement le droit d'exploiter ses propriétés intellectuelles sous formes de *comic books* à des éditeurs tiers jusque dans les années 1990. Gold Key Comics possède ces droits de 1962 à 1984. Par contre, la direction des Éditions Héritage aurait eu à négocier les droits de traduction avec la Walt Disney Company elle-même; *ibid*, p.353.

<sup>299</sup> La série *Winnie l'ourson* fait figure d'exception en étant publiée de façon bimestrielle dès son lancement.

Enfin, même si, à en croire les propos tenus par Robert St-Martin et cités précédemment, les séries jeunesse font l'objet de ventes soutenues, elles ne survivent pas à la crise qui affecte le catalogue des *comics* Héritage en 1984. La nature de l'entente entre Disney et l'éditeur québécois explique en partie ce revirement de situation, l'éditeur américain obligeant des tirages minimaux de 10 000 exemplaires pour chaque numéro des séries traduites au Québec<sup>300</sup>. Cette demande étant difficile à respecter, toutes ces séries disparaissent ainsi pour laisser un maximum de visibilité aux meilleurs vendeurs de l'entreprise.

### *Les « Séries Québec »*

Fortes de la réussite que représente la traduction de *comics* américains et encouragées par l'intérêt que soulèvent les séries jeunesse, les Éditions Héritage essaient d'innover en créant des *comic books* au contenu complètement québécois, mais dont l'appareil paratextuel respecte les paramètres mis en place dans les autres collections de *comics*. Il faut dire aussi que depuis le début des années 1970, le monde de la bande dessinée au Québec est parcouru d'une ambition nationaliste qui n'est pas sans rappeler celle ayant engendré l'émergence de revues illustrées catholiques, durant les années 1940. Lecteurs et créateurs s'indignent ainsi de la concurrence étrangère :

C'est le constat auquel tout le monde parvient : les bandes dessinées européenne et américaine sont partout et occultent la production locale. Ainsi, nous pouvons lire dans un communiqué de presse publié par l'Hydrocéphale entêté et daté du 11 septembre 1973 que : « La bande dessinée lue et vue au Québec provient de l'extérieur, surtout de France et des U.S.A. [...] nos journaux préfèrent publier des bandes américaines (françaises aussi), traduites dans le cas des premières, et moins dispendieuses que celles produites au pays, parce que plus largement distribuées<sup>301</sup>. »

Dans ce contexte, « le seul fait d'avoir été réalisée au Québec est une qualité pour une œuvre<sup>302</sup> », et les Éditions Héritage entendent bien capitaliser sur la valeur positive de ce sceau de fabrication.

L'aventure dans laquelle se jette l'éditeur de Saint-Lambert ne lui est pas tout à fait inconnue. Il s'y était déjà adonné le temps d'une parution seulement, lorsqu'en 1970 l'artiste Gui Laflamme avait produit un numéro unique des *Aventures du Capitaine Bonhomme*. À partir de 1976, Héritage poursuit dans la voie tracée par cette œuvre en donnant libre cours à Henri Desclez, ancien éditeur en chef des éditions belges du magazine *Pilote* (1972-1975) et du journal *Tintin* (1975-1976), afin

<sup>300</sup> Aucune trace n'est restée de cette entente. Cette information aurait été obtenue de vive voix par les auteurs du *Guide des comics Héritage*; A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J.-F. Hébert. *Le Guide des comics Héritage* [...], p. 30.

<sup>301</sup> S. Lemay. « Le “printemps” de la bande dessinée québécoise (1968-1975), thèse de doctorat (Ph. D.), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, f. 195-196.

<sup>302</sup> *Ibid.*, f. 200.

qu'il lance la série pour jeunes *Brisebois et compagnie*. Les pages de couverture des neuf numéros que cette dernière contient portent opportunément l'étiquette « Série Québec », qui ornera aussi les pages frontispices de *M. Tranquille*, autre série scénarisée par Desclez et publiée de 1977 à 1978. À l'instar des *Aventures du Capitaine Bonhomme*, puis de *Nic et Pic* (1977-1978) et de *Capitaine Cosmos* (1980-1981), qui complètent cette collection éphémère, *M. Tranquille* est adaptée d'une émission jeunesse diffusée à la télévision<sup>303</sup>. Cette stratégie reposant sur l'adaptation d'un contenu avec lequel le lectorat risque d'être familier – que les Éditions Héritage appliquent d'ailleurs à leur catalogue littéraire, comme il été mentionné précédemment – n'empêche pas cette collection de n'être qu'une étoile filante dans la « constellation Héritage<sup>304</sup> ». Les trois séries mises sur le marché après *Brisebois et compagnie* n'ont effectivement connu que six numéros, n'arrivant visiblement pas à capitaliser sur la popularité des productions télévisuelles dont elles dérivent. Il apparaît rapidement que le capital qu'attire potentiellement la québécoité d'une bande dessinée est d'acabit symbolique plus qu'économique. Pire encore, la réception de ces bandes dessinées s'avère plutôt froide :

Les Éditions Héritage ont fait quelques tentatives pour mettre la bande dessinée québécoise sur le marché, mais les aventures du Capitaine Cosmos laissaient tellement à désirer qu'il était plus intéressant de faire les nombreux jeux à l'intérieur que de lire l'histoire. *Brisebois et compagnie* était tellement insipide que les lecteurs, avec raison, l'ont boudé<sup>305</sup>.

Devant cet échec, l'éditeur n'abandonne pas pour autant la production de bandes dessinées québécoises, mais ses futures publications délaisseront le support du *comic book* pour privilégier celui de l'album et, par le fait même, tirer profit de leur diffusion en librairie.

### *Les comics hors série*

À cette production sérielle formant le cœur du corpus de *comics* publiés par Héritage s'ajoutent quelques numéros hors série, lesquels représentent une production éclectique composée d'une variété de genres et de formats.

---

<sup>303</sup> *Capitaine Bonhomme* est diffusée sur les ondes de Télé-Métropole, du 17 septembre au 25 décembre 1962. La série est suivie du *Zoo du Capitaine Bonhomme*, diffusée au même canal, du 17 juin 1963 au 24 juin 1968. *Nic et Pic* est mise en ondes à la Télévision de Radio-Canada, du 5 janvier 1972 au 3 mai 1977. Le personnage de M. Tranquille apparaît dans quatre séries télévisées diffusées sur les ondes de TVA de 1975 à 1979 (*Patof raconte*, *Patof voyage*, *Monsieur Tranquille* et *Le monde de Monsieur Tranquille*). Le jeu-questionnaire *Les Satellipopettes*, animé par le Capitaine Cosmos, est diffusé à TVA de 1978 à 1987.

<sup>304</sup> J'emprunte l'expression à Suzanne Pouliot; S. Pouliot. « Les nouveaux enjeux de l'édition pour la jeunesse » [...], p. 224.

<sup>305</sup> G. Racette. « Les super héros made in USA » [...], p. C1.

Tableau 5 : Les comics Héritage hors série

Type de <i>comic books</i>	Nombre de numéros publiés
Numéros hors série <i>Mini-poche</i>	62
<i>Numéros inédits pour collectionneurs</i>	24
<i>Classiques illustrés</i>	15
<i>Sélection Héritage</i>	13
<i>Éditions de trésors</i>	12
<i>Comics religieux</i>	2
<b>Total</b>	128

Viennent en plus grand nombre les *Mini-poches*, qui relèvent de l'initiative de l'artiste Henri Desclez. À la suite de son immigration au Québec et de son embauche par Héritage en 1976, Desclez propose à son nouvel employeur de créer une collection inspirée des petits formats européens *Pif Poche* et *Mickey Poche* : moins dispendieuses que les *comics* traditionnels, les œuvres sont publiées en noir et blanc, comportent un nombre élevé de pages (jusqu'à 160 pour les *Mini-poches*) et disposent d'un format carré (4,7 pouces X 4,7 pouces). À l'origine, cette collection publie des œuvres inédites de Desclez, mais dès le septième numéro, elles adaptent et colligent surtout des *comics* des éditeurs Archie Comics (*Jughead, Sabrina, Archie, Betty et Veronica*) et Gold Key (*La Panthère rose, Road Runner, Petite Lulu*). En tout, 62 numéros paraissent sous cette bannière, laquelle accueille aussi quelques titres des Éditions Dupuis (*Gaston Lagaffe, Flagada, Boule et Bill*)<sup>306</sup>.

La collection *Sélection* agit selon le même principe que les *Mini-poches*, en optant cependant pour le format des *Sélections Archie*. Dix numéros sont des rééditions d'œuvres parues aux Éditions Dupuis et trois sont des créations originales de Henri Desclez (*Brisebois, M. Tranquille* et *Nic et Pic*). Par ailleurs, la collection au complet est chapeautée au moins symboliquement par Henri Desclez, dont le nom apparaît sur la page frontispice de chacun des numéros (*Henri Desclez présente Gaston Lagaffe par Franquin*, par exemple).

<sup>306</sup> Le recensement complet de cette collection, comme celui de tous les numéros hors série, se trouve dans A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 350-361.

Les *Classiques illustrés* s'avèrent être des adaptations en bandes dessinées de romans d'aventures ou de science-fiction, tels que *Dracula* (Bram Stoker), *Frankenstein* (Mary Shelley), *La guerre des mondes* (H. G. Wells) ou *20,000 lieues sous les mers* (Jules Verne). Ce sont des traductions des *Pendulum Illustrated Classics, comic books* monochromes publiés à partir de 1973 par l'éditeur américain Pendulum Press<sup>307</sup>, puis réédités en couleur par Marvel dès 1976. Les huit premiers numéros paraissent chez Héritage en petit format (5 pouces X 7 pouces) et reprennent intégralement le contenu des rééditions produites par Marvel, en optant toutefois pour une impression en noir et blanc. Les sept numéros qui suivent paraissent en grand format (8 pouces X 10 pouces) et reprennent les versions initiales des œuvres publiées chez Pendulum Press. Selon le *Guide des comics Héritage*, ce choix éditorial s'explique par le fait qu'« après un certain temps, Marvel avait décidé de créer du matériel original pour plusieurs titres. Héritage a donc dû opter pour le contenu intérieur de Pendulum Press. La seule exception à la règle sera *Les Voyages de Gulliver* dont le récit sera le même dans les trois éditions<sup>308</sup>. » Faut-il comprendre que les droits de traduction de cette série acquise par les Éditions Héritage ne concernaient que le matériel source et ne pouvaient s'étendre au contenu inédit ajouté aux rééditions de Marvel Comics? Cette hypothèse paraît d'autant plus plausible que les Éditions Héritage produisent elles-mêmes les couvertures de ces sept numéros en y apposant une illustration puisée dans la première version de l'œuvre, à laquelle sont juxtaposés le logo de la maison et un bandeau rectangulaire annonçant le titre et le nom de l'auteur du roman adapté. Chez Marvel comme chez Héritage, ces *comics* semblent connaître un succès mitigé : 36 numéros sortent des presses de l'éditeur américain et 15 de celles de l'éditeur québécois. Si Pendulum Press peut compter sur sa présence dans le réseau scolaire pour exploiter durant près de deux décennies le filon de l'adaptation bédéesque de classiques littéraires, il appert que ce genre constitue un créneau trop étroit pour un éditeur de grande diffusion qui vend ses produits par le biais du commerce de détail.

Les *Éditions de trésors*, traductions des *Marvel Treasury Editions*, apparaissent en 1976 et prennent la forme de *comics* au format géant (10 pouces X 14 pouces). Dans la majorité des cas, il s'agit de

---

<sup>307</sup> Cette maison d'édition, fondée par David Oliphant en 1970, a été active jusqu'en 1994. Elle est une filiale de l'éditeur scolaire Academic Industries, Inc. et se spécialise dans l'adaptation de classiques de la littérature sous forme de *comic books*.

<sup>308</sup> A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 354.

rééditions de numéros importants de séries en cours. Leur objectif premier consiste à permettre aux lecteurs de se familiariser avec des éléments narratifs présentés plusieurs années auparavant et nécessaires à la compréhension des intrigues en cours. Pour les lecteurs des *comics* Héritage, ces numéros spéciaux revêtent un intérêt accru, les récits qu'ils mettent en scène étant généralement trop anciens pour avoir été traduits par l'éditeur québécois. Ils offrent donc un accès inespéré à un contenu inédit en langue française. Bref, leur rôle consiste à faciliter le maintien d'une certaine mémoire narrative chez le lecteur, en plus de sélectionner les parutions antérieures qui, à travers leur réédition dans un format original, apparaissent particulièrement significatives. Publiées ponctuellement jusqu'en 1978, les *Éditions de trésors* auront pour successeurs les *Numéros inédits pour collectionneurs*, qui fonctionnent selon le même principe, en rejetant toutefois le format géant au profit de celui des *comics* traditionnels, plus facile à insérer au sein d'une collection aux dimensions autrement uniformes.

Enfin, les deux bandes dessinées religieuses que les Éditions Héritage publient sous la forme de *comic books* proviennent aussi à l'origine de Marvel Comics. La première, *François, Frère universel* (1981), version française de *Francis, Brother of the Universe*, raconte la vie de Saint-François-d'Assise. La traduction de l'œuvre initiale est assurée par le prêtre franciscain Léandre Poirier. La seconde, intitulée *Pape Jean Paul II* (traduction de *The Life of Pope John Paul II*) possède deux éditions parues simultanément : l'une sous la forme de *comic book* de grande taille et l'autre sous celle d'un album à la couverture rigide. Dans un cas comme dans l'autre, il est permis de croire que la réception du public s'est montrée insatisfaisante puisque les Éditions Héritage délaissent par la suite le *comic book* religieux, ne s'intéressant pas au numéro final de cette trilogie catholique, *Mother Teresa of Calcutta*, paru chez Marvel en 1984.

Il est intéressant de noter que même ces numéros hors série forment des groupes d'œuvres qui, au fond, intègrent à leur tour la logique sérielle chère à l'éditeur. Même s'il y a une rupture sur le plan narratif et visuel d'un numéro à l'autre d'une collection, le paratexte éditorial instaure dans un premier temps une sérialité par l'imposition d'un gabarit matériel (le format, la disposition des éléments sur la page de couverture, etc.). Dans un second temps, l'insertion ponctuelle de titres dérivés des séries Héritage dans les collections hors série atténue l'indépendance de chacun de ces deux ensembles d'œuvres (corpus sériel et corpus hors série). Le mode de production en série

demeure donc caractéristique des *comics* Héritage même lorsque ces derniers paraissent s'y soustraire. Cette situation témoigne, de la part des Éditions Héritage, de l'adoption volontaire et de l'appropriation active d'un modèle éditorial préexistant. En conséquence, les bédéistes embauchés par Héritage reproduisent en fait les paramètres (support, périodicité, construction narrative et visuelle) de la bande dessinée de grande diffusion, telle qu'elle se manifeste aux États-Unis et, dans une moindre mesure, en Europe francophone<sup>309</sup>.

\*\*\*

Bien que les Éditions Héritage s'orientent résolument vers la littérature pour la jeunesse dès leur rachat par Jacques Payette, leur production s'avère néanmoins marquée par une hétérogénéité venant enrichir et nuancer le portrait qu'on peut en tirer. Effectivement, le lot d'objets publiés par la maison d'édition de Saint-Lambert n'est pas relié par un genre littéraire, un public cible, un pays d'origine ou encore une identité péri-textuelle garantissant sa cohérence. Dans cette optique, le catalogue des Éditions Héritage présente une certaine complexité. D'abord, la spécialité de l'éditeur dans le secteur de la littérature pour la jeunesse ne constitue pas un frein au développement d'un pan éditorial généraliste conçu pour un lectorat adulte. Ensuite, une multitude de supports est employée en fonction du genre littéraire publié et du public visé. Ainsi, l'album accueille les courts récits destinés aux plus jeunes lecteurs, tandis que le roman de poche s'invite dans l'offre littéraire adressée aux adolescents, à partir des années 1980. Dans les années 1990, celle-ci se déclinera d'ailleurs fréquemment sous forme de collections ou de séries paralittéraires. Le public adulte, quant à lui, se voit proposer uniquement des ouvrages non fictionnels, comme des biographies, des livres de recettes et des guides pratiques. La production d'œuvres québécoises originales est enfin contrebalancée par la traduction de publications américaines. Bref, malgré un penchant plus évident pour la littérature jeunesse, le catalogue des Éditions Héritage, lorsque considéré dans son ensemble, se montre typique d'une entreprise gouvernée par la quête du succès commercial. Son hétéroclisme, durant les deux décennies étudiées, n'est en fait que le résultat de la vision expansionniste qui le modèle et le module.

---

<sup>309</sup> L'influence de Henri Descelez n'est certainement pas négligeable en ce sens, lui qui a travaillé dans le secteur de la bande dessinée de masse pour la jeunesse avant son arrivée aux Éditions Héritage, comme il a déjà été précisé.

D'une certaine manière, le transfert culturel du genre superhéroïque initié par les Éditions Héritage relève de cette même orientation populaire que développe l'entreprise à travers ses activités littéraires. Sous la direction de Jacques Payette, la compagnie québécoise voit l'occasion de conquérir un marché laissé vacant, soit celui de la bande dessinée sérielle, qui connaît justement un regain de vie aux États-Unis. Les superhéros de l'écurie DC ont droit à une cure de jouvence leur octroyant au passage une cote morale irréprochable et partant, le droit de séance dans les kiosques à journaux et les foyers américains. Au début des années 1960, l'éditeur Marvel Comics mise de son côté sur un scénariste, Stan Lee, et deux artistes, Jack Kirby et Steve Ditko, afin de créer les fondations de leur propre panthéon superhéroïque, délaissant du même souffle les genres de l'horreur et de la romance, peu rentables depuis la mise en place du Comics Code. Le renouveau du *comic book* de superhéros s'avère fructueux, d'autant plus que les récits et le style visuel présentés par Marvel Comics reçoivent un accueil particulièrement chaleureux auprès des étudiants universitaires et de certains milieux intellectuels. Les Éditions Héritage sont donc prises en main par Payette à un moment charnière de l'histoire de la bande dessinée américaine et, plus précisément, des *comics* de superhéros : l'entente initiale conclue avec Marvel Comics se révélera être un coup de dés chanceux, mais pas totalement dû au hasard. Le transfert culturel qui s'amorce de cette manière aux Éditions Héritage fleurit effectivement au sein d'une production éditoriale où croît une propension pour l'adaptation et la traduction d'œuvres garantes d'un certain succès. Même si l'édition de *comics* chez Héritage reste une activité séparée des autres, gérée par son propre directeur qui suit toutes les étapes menant à sa réalisation, ce statut particulier n'entrave ou ne diminue donc en rien la cohésion du projet éditorial global de l'éditeur.

Par ailleurs, si l'aventure des *comics* Héritage n'a pas d'égale au Québec et représente un temps fort dans l'histoire de la bande dessinée de superhéros dans la province, on ne peut ignorer que la maison de Saint-Lambert n'est pas la seule à se laisser séduire par la popularité grandissante que connaissent les *comics* de superhéros, durant les années 1960. Quelques cas similaires à celui des *comics* Héritage se développent effectivement à la même époque en France, où les *comics* des éditeurs Marvel et DC font aussi l'objet d'adaptations. Le plus célèbre représentant de ces rééditions hexagonales, le magazine *Strange*, suit d'ailleurs un parcours qui n'est pas sans rappeler, à certains égards, celui des *comics* Héritage. Lancée en 1970, *Strange* réédite les *comics* de l'éditeur Marvel Comics pour le lectorat francophone. Cette revue imprimée en bichromie dispose aussi



d'un contenu lui étant exclusif, comme un courrier du lecteur<sup>310</sup>. Mais si la revue *Strange* et les *comics* Héritage adaptent un contenu similaire, parfois même identique, il y a fort à parier qu'ils arrivent inévitablement à des résultats distincts. Comme la seconde partie de la thèse l'illustrera, le processus de transfert relève effectivement d'interventions singulières complexes qui, lorsqu'observées dans le détail, précisent et particularisent les paramètres généraux décrits dans cette première partie de l'analyse.

---

<sup>310</sup> Pour en savoir plus à ce sujet, les deux références suivantes représentent des sources de renseignement utiles : S. Carletti et J.-M. Lainé. *Nos années Strange. 1970-1996*, Paris, Flammarion, 2011, 176 p.; É. Maigret. « “Strange grandit avec moi”, Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros », *Réseaux*, vol. 13, n° 70, 1995, p. 79-103.

### CHAPITRE III

#### LES *COMICS* HÉRITAGE ET L'ADAPTATION DU CONTENU AMÉRICAIN

Le chapitre précédent a révélé que le succès connu par les Éditions Héritage, quelques mois seulement après leur rachat par Jacques Payette, relève en grande partie de l'opportunisme entrepreneurial de ce dernier ainsi que du contexte éditorial favorable au développement d'une production imprimée illustrée pour la jeunesse, au cours des dernières années de la décennie 1960. La popularité des premiers *comics* Héritage est effectivement reliée à l'émergence d'une bande dessinée de superhéros disposant d'attraits narratifs et visuels nouveaux, laquelle croît principalement sous la plume et le crayon de Stan Lee et Jack Kirby, tous deux employés chez Marvel Comics. En raison de la présence dominante de cet éditeur américain au sein du catalogue des Éditions Héritage, ce dernier véhicule ainsi, dès sa mise sur pied, les paramètres du genre superhéroïque tels que ces deux créateurs et leurs successeurs les conçoivent. Les œuvres superhéroïques publiées par l'éditeur québécois reposent donc en grande partie sur un contenu préexistant uniforme – dans la mesure où il provient d'un éditeur quasi exclusif réitérant une recette de son cru – qu'il faudra adapter pour répondre à deux impératifs. Il s'agit premièrement de rendre le récit accessible pour un lectorat québécois francophone, ce malgré l'appartenance marquée des *comics* de Marvel à l'aire culturelle américaine. Il faut deuxièmement effectuer le plus naturellement possible l'union de deux traditions génériques différentes, lorsque les *comics* de Marvel sont rejoints par ceux de DC Comics dans la production de l'éditeur québécois.

Ce chapitre se concentre donc sur la transformation des éléments textuels, visuels et génériques que les Éditions Héritage font subir aux *comic books* de superhéros américains afin de transférer efficacement ces objets en territoire québécois. Pour le moment, l'impasse sera faite sur le péritexte inédit que l'éditeur de Saint-Lambert adjoint à ses publications, l'objectif étant d'appréhender d'abord la resémantisation (effective ou non) du contenu fictionnel des œuvres. Le prochain chapitre s'attardera quant à lui au contenu péritextuel original adjoint aux *comics* par l'éditeur.

## 1. La traduction du récit

Selon la théorie des transferts culturels, la traduction est intimement liée au processus de transfert en raison de son rôle important dans la resémantisation des ouvrages pour un public différent :

L'histoire des transferts culturels est donc aussi une histoire de la traduction. On ne peut l'aborder qu'en tenant compte des structures éditoriales, des compétences linguistiques, de la personnalité des traducteurs et des adaptations qui, de la typographie jusqu'aux métaphores, contribuent à l'acclimatation des ouvrages<sup>311</sup>.

Autrement dit, la mise en commun de ces paramètres octroie à la traduction la faculté de déplacer un objet culturel d'une aire culturelle à une autre. Ainsi, elle opère un lot de translations, substantif qui en est d'ailleurs la racine étymologique. Dans les *comics* Héritage, trois types de translation se produisent : le plus évident concerne la langue, qui passe de l'anglais au français et, dans certains cas, au français québécois plus spécifiquement; le second est d'ordre culturel et relève des référents collectifs appartenant à une société, à une aire culturelle donnée; le troisième s'avère être de nature géographique et repose sur les différents lieux de l'action représentée.

### 1.1 Translation linguistique

L'amateurisme des traducteurs travaillant pour le compte des Éditions Héritage ne fait aucun doute à la lecture des premiers numéros qui paraissent au tournant des années 1970. Parce qu'elles sont souvent l'œuvre des secrétaires embauchées par l'éditeur<sup>312</sup>, ces premières traductions comportent des modifications et des erreurs causées par l'inexpérience, mais motivées jusqu'à un certain point par la volonté de s'approprier les œuvres originales. En plus des fautes grammaticales ou orthographiques et de la calligraphie parfois déficiente<sup>313</sup> qui parsèment les *comics* Héritage – ce qui singularise déjà ces rééditions par rapport à leurs versions originales –, la traduction du texte

---

<sup>311</sup> M. Espagne. « Transferts culturels » [...], [En ligne].

<sup>312</sup> Il arrive même dans certains cas que des membres de la famille du personnel administratif des Éditions Héritage traduisent les *comics* de la maison. Par exemple, Lorraine Saint-Martin, fille de Robert Saint-Martin.

<sup>313</sup> Contrairement à la pratique généralement en vigueur dans l'industrie du *comic book* américain, où le lettrage est effectué par un illustrateur professionnel, les tâches de traduction et de lettrage des *comics* sont confiées à la même personne chez Héritage. De plus, le lettrage des cases est compliqué par le fait que les employés de la maison ne travaillent pas à partir des planches originales (environ 11 pouces X 17 pouces), mais de reproductions adoptant les dimensions d'un *comic book* (environ 6 pouces et 5/8 X 10 pouces et 1/8). L'espace disponible à l'intérieur des cases se trouve donc restreint.

dans une variété<sup>314</sup> de langue particulière, de même que la transformation des noms propres des personnages produit différents micro-transferts.

*En français! : La variété et les registres de langue*

« En français ». Voilà ce qu’annonce le bandeau ornant la majorité des couvertures des *comics* de superhéros édités par Héritage. Ne laissant pas au hasard le soin de révéler la nature linguistique de ces publications, cette affirmation stipule la jonction inusitée d’un genre et d’une langue ayant eu peu de contacts préalables, du moins en territoire québécois. Plus qu’un outil publicitaire servant à attirer le regard de l’acheteur francophone unilingue, cette inscription se montre comme une double revendication culturelle et identitaire actualisée à différents degrés dans les pages qui composent ces imprimés.

De manière générale, la narration et les dialogues trouvés dans les *comics* Héritage correspondent à une langue française standardisée, c’est-à-dire généralement dépourvue de marques topolectales ou sociolectales<sup>315</sup>. Autrement dit, dans la plupart des cas, la langue employée peut difficilement être associée à un lieu ou à un registre donné. À titre d’exemple, le soliloque que tient le Surfer d’Argent dans le premier numéro de la série *Fantastic Four* ne trahit d’aucune manière la communauté linguistique dont émane ce fascicule et son traducteur : « Je suis condamné à vivre parmi ceux que j’ai sauvés [sic]! J’ai le cœur en peine et mon âme est triste mais je crois avoir fait mon possible<sup>316</sup>. ». Cela dit, au sein d’un même numéro, cette neutralité peut être renversée le temps de quelques répliques. Après que Mr. Fantastic, chef des Fantastic Four, eut sauvé le vilain Psycho-Man d’une mort certaine, ce dernier le remercie d’une étrange manière : « T’es cave! Tu

---

<sup>314</sup> La notion de variété de langue rend compte de ce qu’il n’existe pas une langue (française) unique et immuable, mais plusieurs formes d’une même langue en fonction des lieux, des époques, des groupes sociaux, etc. : « Dans toutes les sociétés et pour toutes les langues, on peut observer une variabilité des formes qui se manifeste sur tous les plans (phonétiques, morphologiques, syntaxique, lexical, discursif, pragmatique). L’hétérogénéité des formes linguistiques est constitutive de la notion même de langue (il n’y a aucune langue qui ne soit fortement diversifiée). » Coexistent donc, entre autres, les variétés québécoise, hexagonale, sénégalaise, belge, acadienne et suisse du français, lesquelles partagent un fond commun à la base de l’intercompréhension entre les locuteurs tout en se distinguant par de nombreuses particularités; F. Gadet. « La variation : le français dans l’espace social, régional et international », dans M. Yaguello (dir.). *Le grand livre de la langue française*, Paris, Seuil, 2003, p. 94.

<sup>315</sup> Le topolecte renvoie à l’usage d’une langue ayant cours dans un espace géographique donné, tandis que le sociolecte réfère à la langue employée par un groupe social en particulier.

<sup>316</sup> S. Lee et J. Kirby. *Fantastic Four* n° 1, traduction anonyme, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], septembre 1968, p. 19.

crois que je possède de la stupide gratitude<sup>317</sup>. » Dans cette case uniquement, le traducteur opte pour le registre familier en traduisant le mot anglais « *fool* » par « cave », employé comme synonyme de « niais » ou d'« idiot ». Dans *Fantastic Four* n° 85/86, l'expression « *pip-squeak* » (demi-portion) est quant à elle traduite par « espèce de niaiseux<sup>318</sup>. » Les exemples de ce type sont rares dans les *comics* étudiés, mais le bédéiste et auteur de fanzine Steve Requin en relève quelques autres dans les numéros absents du corpus retenu. Par exemple, dans *Capitaine America* n° 82/83, paru en juillet 1978, le héros étoilé se montre imprudent en traversant la rue sans vérifier la présence de voitures. Un conducteur de taxi l'évite de justesse et lui crie : « Ah! Crisse ton camp<sup>319</sup>! » Le n° 61/62 de la série *Iron Man*, publié un mois plus tard, contient un passage du même acabit. Deux personnages anonymes constatent en lisant le journal qu'un navire disparu il y a quelques jours n'a toujours pas été retrouvé. Le premier lecteur s'exclame « On n'a trouvé aucune épave! Un navire volatilisé! » et son compagnon d'ajouter « Et avec de nombreux passager [sic] tabarnacle<sup>320</sup>! ». Ces dérives vers un registre familier propre au français québécois détonnent pourtant du reste des numéros, où l'usage d'un français standardisé prévaut. Il faut dire que ces deux derniers exemples, tout comme celui issu de *Fantastic Four* n° 85/86, sont l'œuvre de l'artiste Toufik Ehm, traducteur des numéros en question. D'origine européenne, Toufik travaille aux Éditions Héritage au tournant des années 1980. Souhaitant sans doute faire un clin d'œil à sa culture d'accueil, il fait preuve de plus d'audace (ou de naïveté) que ses collègues et introduit ainsi une certaine vulgarité dans les dialogues. Ce faisant, les numéros cités se parent d'une québécité induite par un usage ponctuel du français québécois familier. Toutefois, ces traductions font figure d'exceptions dans un corpus qui, globalement, évite les marqueurs linguistiques trop évidents; à preuve, deux fascicules des Éditions Héritage sur les 99 étudiés comportent de pareils exemples.

### *Quand Gwen devient Louise : la traduction des noms propres*

L'une des applications les plus flagrantes de la québécisation du texte par le biais de la traduction concerne les noms propres des personnages mis en scène dans les *comics*, lesquels revêtent à

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 20. L'énoncé original est le suivant : « Fool! Do you expect me to possess the weak human quality of gratitude? »

<sup>318</sup> M. Wolfman et K. Pollard. *Fantastic Four* n° 85/86, traduction de Toufik, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], juillet 1978, p. 6.

<sup>319</sup> S. Requin. *L'Héritage comique. Les BD de notre enfance revues avec des yeux d'adultes*, [s. l.], Les publications Requin Roll, 2015, p. 5.

<sup>320</sup> *Ibid.*

l'occasion une consonance locale. Les exemples les plus éloquents à ce titre se trouvent dans le premier numéro de la série *L'Étonnant Spider-Man*, paru en janvier 1969<sup>321</sup>. Dans la seconde page du récit, le patron du protagoniste le désigne par le nom qui lui est attribué dans la version originale anglaise, soit celui de Peter Parker. À la page 13, toutefois, le protagoniste répond subitement au nom de Pierre et au surnom affectueux de Pierrot, exception faite d'une occasion où l'une de ses collègues le nomme Paul. L'ami de Peter / Pierre / Paul, Harry, voit aussi son nom subir le même traitement, lui qui est rebaptisé Harold à la première case de la page 14, puis renommé Harry dans la case suivante<sup>322</sup>. La copine du héros, Gwen Stacy, porte quant à elle le prénom « Louise » en version française. Néanmoins, la traduction des prénoms des personnages principaux ne s'étend pas nécessairement à leurs patronymes, qui conservent dans certains cas leurs origines anglaises (Pierre Parker, Harold Osborn). Seuls les noms complets de deux personnages secondaires subissent une transformation absolue : à la page 14, Ned Leeds et Betty Brant deviennent Paul Lafortune et Lise Roy. La traduction des noms propres des personnages semble donc improvisée jusqu'à un certain point et souffre pour cette raison d'un manque de cohérence : un seul personnage peut porter plusieurs prénoms (Peter / Pierre / Paul; Harry / Harold); le patronyme n'est pas systématiquement traduit et la traduction elle-même tente par moments de rester fidèle à la version d'origine en francisant simplement le nom anglophone (Peter / Pierre), alors qu'elle s'écarte parfois complètement de ses racines (Ned Leeds / Paul Lafortune). La confusion entourant les noms de ces personnages est néanmoins de courte durée, puisque « dès *Spider-Man* n° 2, tous ces personnages retrouv[e]nt leur nom original<sup>323</sup> ». En effet, dans le corpus étudié, tous les noms des personnages civils apparaissant dans les autres *comic book* que *Spider-Man* n° 1 sont laissés intacts par les traducteurs, ce qui assure une cohésion au sein des différents numéros d'une même série. Du même coup, le travail des traducteurs s'en trouve allégé, puisque ces derniers n'ont pas à garder la trace des traductions antérieures pour accomplir leur travail.

Si la traduction des noms des personnages civils se limite à l'unique numéro de la série *L'Étonnant Spider-Man* précédemment cité, il en va autrement en ce qui concerne celle des surnoms adoptés

---

<sup>321</sup> J. Romita et S. Lee. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 1, traduction anonyme, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], janvier 1969, 24 p.

<sup>322</sup> Dans la version originale, seul le diminutif « Harry » est employé pour désigner ce personnage.

<sup>323</sup> A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 50.

par les vilains des différentes séries Héritage. Effectivement, leurs sobriquets font l'objet d'une traduction plus fréquente, bien qu'elle ne s'avère pas systématique.

*Tableau 6 : la traduction des noms des vilains*

Type de noms	Nombre
Non traduits	23
Traduits	25
Identiques dans les deux langues	35

Le premier constat qui s'impose lorsque l'on observe les noms des vilains apparaissant dans les récits étudiés est que la majorité d'entre eux (35 sur 83) sont intraduisibles, pour la simple raison qu'ils n'ont ni d'équivalent français – au contraire de « Peter » et « Pierre » – ni de signifié. Par exemple, les noms Kronak et Karnilla demeurent intacts pour cette raison : leur origine linguistique demeure nébuleuse et ils ne produisent pas plus de sens dans une langue que dans une autre. Qui plus est, certains noms ayant un réel signifié possèdent une forme bilingue n'imposant aucune modification. Cela s'applique entre autres à Arsenal et à Ego. Les autres noms des vilains des *comics* Héritage se divisent à parts presque égales entre les deux catégories restantes, soit les noms conservant leur forme anglophone et les noms traduits en français. Dans les deux cas, il s'agit de noms renvoyant à des choses ou à des concepts concrets. Ainsi, la Bi-Beast devient la Bi-Bête, la White Queen devient la Reine blanche et le Living Laser adopte le nom de Laser vivant, tandis que Kingpin, Beyonder et Leap-Frog, pour ne citer qu'eux, ne subissent aucune transformation. On ne peut que spéculer sur les raisons qui motivent par moments seulement la traduction des noms des ennemis rencontrés dans les *comics* Héritage, puisqu'aucune précision à ce sujet n'est fournie dans le péri-texte éditorial analysé. Il se peut que la simple compétence du traducteur explique le traitement arbitraire appliqué aux noms des personnages en question. Il semble en effet que les noms inchangés présentent une difficulté de traduction accrue, parce qu'ils ne sauraient être traduits littéralement<sup>324</sup>; ils font ainsi appel à la créativité du traducteur qui, rappelons-le, ne possède généralement pas la formation et les outils nécessaires afin d'accomplir sa tâche à la perfection. Peut-être est-ce donc par prudence que 23 noms gardent leur forme originale, malgré un léger penchant en faveur de la traduction des noms des vilains, concrétisé à 25 reprises.

<sup>324</sup> Par exemple, le mot « leapfrog » se traduit par « dépasser » ou « éviter », tandis que le personnage renvoie davantage à l'idée d'une grenouille bondissante.

Une tendance plus claire se dégage toutefois en ce qui concerne les sobriquets superhéroïques des protagonistes des séries éditées par Héritage. Ceux-ci demeurent presque invariablement intacts : Spider-Man, les Fantastic Four, Hulk, Batman, Superman, Iron Man et les X-Men, entre autres, se présentent sous leurs noms anglophones.

Tableau 7 : la traduction des noms superhéroïques

Nom original	Nom aux Éditions Héritage
Avengers	Vengeurs
Captain America	Capitaine America
Daredevil	Daredevil
Fantastic Four	Fantastic Four
Hulk	Hulk
Iron Man	Iron Man
Legion of Superheroes / New Teen Titans	Légion des superhéros / Nouveaux jeunes Titans
Marvel Team-Up	L'équipe Marvel
Spider-Man	Spider-Man
Superman	Superman
Thor	Thor
X-Men	X-Men

Seuls les noms dont la traduction française ressemble visuellement et phonétiquement à leur forme originale sont modifiés : les Avengers deviennent les Vengeurs et le Captain America devient le Capitaine America. Ce choix éditorial a probablement à voir avec le fait que le nom superhéroïque entretient une relation étroite avec le titre des séries, presque toujours éponyme. Or, comme le rappelle Genette, la signification du titre importe souvent bien moins que sa fonction de désignation :

Quand je demande à un libraire : « Avez-vous *le Rouge et le Noir*? », ou à un étudiant « Avez-vous lu *le Rouge et le Noir*? », la signification attachée à ce titre (sa relation sémantique au livre qu'il intitule) ne compte pour rien dans ma phrase, ni dans mon esprit ni dans celui de mon interlocuteur. Elle ne redevient active que si je la convoque explicitement, par exemple dans une phrase telle que : « Savez-vous pourquoi ce livre s'intitule *le Rouge et le Noir*? » Or, il est clair que les propositions du premier type sont infiniment plus fréquentes que celles du second. La relation purement conventionnelle, qui y préside, est une relation de pure désignation rigide, ou identification<sup>325</sup>.

Ainsi, le nom d'Iron Man a comme utilité première de fournir au héros et à sa série une appellation qui les différencie des autres tout en permettant au lecteur de les identifier tous deux rapidement. Sa signification – « l'homme de fer » – même si elle renvoie effectivement à l'une des

<sup>325</sup> G. Genette. *Seuils* [...], p. 84.



caractéristiques distinctives du personnage (son armure), revêt donc une importance moindre. Or, si ces explications indiquent qu'il n'est pas *nécessaire* de traduire les noms superhéroïques, puisqu'ils accomplissent déjà leur tâche principale, il va sans dire que leur traduction hypothétique aurait été tout aussi fonctionnelle comme outil de désignation, en plus de se doubler d'un sens plus facilement déchiffrable pour un lecteur francophone. Mais il ne faut pas ignorer la dimension graphique inhérente à toute bande dessinée et qui accroît l'immuabilité, l'intraductibilité du nom superhéroïque faisant aussi office de titre éponyme. Lorsqu'il se retrouve sur la page couverture des *comic books*, le nom du protagoniste joue ainsi le même rôle que celui d'un logotype :

[...] en effet, les éléments textuels sont dans tous les cas dotés d'une typographie spécifique et de couleurs de reconnaissance. La présence et la répétition de ces éléments conduisent très souvent à un phénomène d'iconisation des signes alphanumériques par lequel la lettre ou le chiffre tendent, grâce à l'exposition répétée du logo auprès de ses publics, à être perçus comme un véritable langage iconique. Un logo notoire tel que celui d'Yves Saint Laurent (ou bien encore celui de Coca-Cola) illustre très bien ce phénomène d'iconisation du nom de marque; ce dernier est d'ailleurs reconnu par les enfants qui ne sont pas en âge de verbaliser<sup>326</sup>.

Autrement dit, plus qu'un mot, le nom du superhéros devient dans ces cas un symbole servant à représenter et à identifier un ensemble d'éléments fictionnels et visuels constituant une série bédéesque comprise en tant que « marque ». Cela explique entre autres le traitement réservé au titre de la série *Action Comics*, qui devient *Superman* en version française. Là où DC Comics mise sur l'attachement historique du personnage de Superman à la série qui l'a vu naître, l'éditeur québécois tire profit du pouvoir d'attrait du héros de cette série en désignant clairement son identité. D'ailleurs, les titres des séries s'avèrent justement être des marques de commerce déposées, comme l'attestent les indications « R » (*registered*) ou « TM » (*Trademark*) les accompagnant sur les pages frontispices des *comics* originaux et de leurs rééditions en français.

Par ailleurs, le fait que les noms des superhéros gardent leur forme originale s'explique peut-être aussi par un souci de (re)productivité imposé par les délais de réalisation très courts auxquels les Éditions Héritage doivent se plier. Il semble effectivement plus simple de reprendre la maquette des pages couvertures réalisée par Marvel Comics, où le nom du superhéros apparaît invariablement, que d'engager des artistes afin qu'ils redessinent les logotypes de chacune des séries pour les franciser – bien que l'entreprise penche en faveur de cette option dans quelques rares cas, tel qu'exposé précédemment. Qui plus est, il faut garder à l'esprit que les Éditions Héritage considèrent les versions originales de leurs *comics* comme leurs principales concurrentes

<sup>326</sup> B. Heilbrunn. *Le logo*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2<sup>e</sup> édition, 2001, p. 86.

et que les deux éditions d'un même *comic* peuvent se côtoyer dans les kiosques à journaux des grands centres urbains québécois. La reproduction du logo / titre / nom superhéroïque original en première de couverture instaure donc immédiatement le rapport de filiation, voire d'équivalence, entre les *comics* Marvel et les *comics* Héritage. Selon l'exemple donné précédemment, le lecteur et acheteur potentiel n'a pas à se demander si *L'Homme de fer* est bel et bien *Iron Man*, lorsque l'édition québécoise conserve le nom sous lequel le superhéros est connu en Amérique du Nord. L'inscription « En français » qui chapeaute le titre précise alors l'identité linguistique du fascicule à la place du titre lui-même.

Bref, tout comme l'emploi du français québécois et du registre linguistique familier, la traduction des noms propres constitue une pratique irrégulière. Au tournant des années 1980, elle s'atténue en quasi-totalité, ce qui s'explique peut-être par une professionnalisation progressive du rôle du traducteur/lettreur chez Héritage. Vers la fin des années 1970, effectivement, plusieurs séries jouissent du travail de jeunes artistes venus prendre la relève des secrétaires de l'entreprise. En 1977, par exemple, est engagé Robert Schoolcraft, illustrateur bilingue qui connaîtra une brillante carrière à New York après avoir quitté les Éditions Héritage en 1985. La qualité des traductions et du lettrage des *comics* se trouve ainsi augmentée par l'arrivée de ce personnel et les *comics* Héritage gagnent en homogénéité là où ils perdent leurs plus fortes marques de québecité.

## 1.2 Translation culturelle

Les traducteurs au service des Éditions Héritage sont parfois confrontés à des allusions faites à la culture américaine dans les œuvres d'origine. Lorsque cela se produit, l'adaptation des référents culturels évoqués prend forme à travers deux procédés visant à les rendre familiers pour le lectorat québécois : la substitution ou l'explication.

Dans le corpus retenu, un seul numéro de la série *Fantastic Four* comporte des adaptations des référents culturels américains évoqués dans le récit. Cela dit, Steve Requin constate deux autres manifestations de ce phénomène dans des publications antérieures<sup>327</sup>. Dans le huitième numéro de *L'Étonnant Spider-Man*, le protagoniste est ainsi surpris de la popularité inattendue dont il fait l'objet. Alors que, dans le *comic book* original, il s'exclame : « All of a sudden I'm as in as Tiny

---

<sup>327</sup> S. Requin. *L'Héritage comique*. [...], p. 2-3.

Tim<sup>328</sup>! », le traducteur (anonyme) de cet épisode lui fait plutôt dire : « Tout à coup, je suis populaire comme Pierre Lalonde<sup>329</sup>! » Dans la même veine, le vingtième numéro de la série *Capitaine America et le Faucon*, publié en mars 1973, présente quant à lui un dialogue entre Capitaine America et un brigand dont voici la forme originale : « [Brigand] : Three at once! He aint human no more! / [Capitaine America] : Oh no! I'm plenty human. I watch "All in the Family" just like everybody else<sup>330</sup>. » Or, dans la réédition produite par Héritage, Capitaine America délaisse la comédie de situation *All in the Family* pour évoquer plutôt une œuvre bien connue du public québécois : « Erreur! Je suis très humain! Je regarde *Symphorien* à la TV. comme tout le monde<sup>331</sup>! » Dans ces deux cas, le procédé consiste à remplacer l'allusion à un élément de la culture populaire américaine par des référents culturels issus de la culture québécoise. Par ailleurs, le sens des répliques initiales n'est pas trahi, puisque la nature des référents culturels reste la même dans les deux versions du *comic* : le chanteur Tiny Tim est remplacé par un autre chanteur, Pierre Lalonde, et la série télévisée *All in the Family* fait place à une autre comédie de situation, *Symphorien*. Sans dénaturer le texte source, ces translations culturelles en améliorent l'intelligibilité pour le lecteur québécois en ancrant le référent dans sa propre culture<sup>332</sup>.

Cela dit, l'exemplaire de la série *Fantastic Four* évoqué en début de section constitue la somme la plus importante de référents culturels québécois observés au sein d'un *comic book* publié par les Éditions Héritage. Le récit se déroule en partie à Hollywood, où les héros sont invités par une amie commune, qui est actrice. Alors qu'il déambule avec ses amis sur le Walk of Fame, Ben Grimm parvient à identifier quelques vedettes américaines : « Hey! Tu parles! Voilà Clint Eastwood, la vedette, et aussi Bette Davis. En ont-ils une pour Farrah Fawcett<sup>333</sup>? » Jugeant peut-être par la suite qu'il est plus judicieux de modifier complètement les référents culturels afin que les lecteurs les comprennent, Toufik s'adonne à quelques adaptations plus libres. Ben Grimm aperçoit par exemple une vedette dans la rue et s'exclame, dans la version originale : « I don't believe it. Right next'a

<sup>328</sup> S. Lee et J. Buscema. *The Amazing Spider-Man*, n° 78, New York, Marvel Comics, octobre 1971, p. 5.

<sup>329</sup> S. Lee et J. Buscema. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 8, traduction anonyme, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], octobre 1971, p. 5.

<sup>330</sup> S. Englehart et S. Buscema. *Capitaine America and the Falcon*, n° 160, New York, Marvel Comics, mars 1973, p. 4.

<sup>331</sup> S. Englehart et S. Buscema. *Capitaine America et le Faucon*, n° 20, traduction anonyme, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], mars 1973, p. 2.

<sup>332</sup> Pierre Lalonde et le personnage de Symphorien campé par Gilles Latulipe apparaissent dans des émissions de télévision très en vogue au moment où on leur fait allusion (*Pierre, Jean jasant* et *Symphorien*, respectivement).

<sup>333</sup> M. Wolfman et K. Pollard. *Fantastic Four* n° 85/86 [...], p. 5.

Willie Bendix, he's my one an' only idol<sup>334</sup>. » Dans la traduction française, toutefois, Willie Bendix est remplacé par une chanteuse française bien connue du peuple québécois : « Je le crois pas. Après Mireille Mathieu, c'est lui mon idole<sup>335</sup>. » Par ailleurs, l'« idole », de Grimm dont il est question dans cet extrait n'est jamais explicitement nommée dans le texte, mais l'illustration qui la représente diffère d'une version à l'autre du récit.

**Figure 1 : Version originale : *Fantastic Four*, n° 196, Marvel Comics, p. 5<sup>336</sup>.**



<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> M. Wolfman et K. Pollard. *Fantastic Four* n° 85/86 [...], p. 5.

<sup>336</sup> L'utilisation équitable des images reproduites dans cette thèse est effectuée conformément à l'article 29 de la « Loi sur le droit d'auteur » et dans le respect du « Statement on the Fair Use of Images For Teaching, Research, and Study » formulé par la Visual Resources Association américaine.

**Figure 2 : Version traduite : *Fantastic Four*, n° 85/86, Éditions Héritage, p. 5.**



Bien qu'il soit impossible d'identifier avec exactitude les deux personnalités représentées dans ces cases, Steve Requin émet une hypothèse intéressante à ce sujet. Selon lui, la version originale du *comic book* mettrait en scène l'acteur de films westerns John Wayne, connu pour porter le chapeau de cowboy, tandis que l'adaptation québécoise du récit représenterait « notre cowboy officiel », Willie Lamothe<sup>337</sup>. Que ce soit le cas ou non, il reste que cette transformation plus ou moins claire efface le référent culturel américain pour visiblement donner préséance à une figure reconnaissable par le lectorat québécois de l'époque.

Par contre, l'inclusion de référents culturels québécois dans ce numéro précis de la série *Fantastic Four* n'émane pas uniquement de l'adaptation de clins d'œil à la culture populaire américaine; au contraire, elle survient à deux reprises de manière « gratuite », c'est-à-dire sans que le texte original ne la commande. Alors que les héros croisent une parade de gens costumés, dans un épisode paru en 1978, une réplique de Johnny Storm / La Torche humaine concernant un personnage hors champ se pare d'une spécificité québécoise, malgré le caractère universel de l'énoncé original. Ainsi, la phrase « Sue, look over there. There's a guy dressed up like a copy of the T.V. Guide<sup>338</sup>! » est traduite par « Sue, regarde! Un gars costumé en Trudeau! Il est drôle<sup>339</sup>! »

<sup>337</sup> S. Requin. *L'Héritage comique*. [...], p. 4.

<sup>338</sup> M. Wolfman et K. Pollard, *Fantastic Four* n° 196 [...], p. 6.

<sup>339</sup> M. Wolfman et K. Pollard. *Fantastic Four* n° 85/86 [...], p. 6.

Figure 3 : *Fantastic Four*, n° 85/86, Éditions Héritage, p. 6.



La référence au premier ministre du Canada, Pierre-Elliott Trudeau, ajoute donc une particularité culturelle canadienne à une phrase qui n'appelle pas ce genre d'intervention à l'origine, le guide télévisuel (T.V. Guide) n'étant pas un objet étranger au lectorat du Québec<sup>340</sup>. D'ailleurs, si la phrase originale concerne un personnage hors-champ (aucun costume de guide télévisuel n'étant visible dans la case), elle semble inspirée, en version française, par le costume de cheval que porte le personnage vers lequel Johnny Storm regarde. Le traducteur semble donc profiter de l'occasion pour se payer la tête de Trudeau.

Dans le même ordre d'idées, une dernière allusion à la culture québécoise se produit lorsque les héros se rendent au restaurant pour souper. Si Sue Storm / La femme invisible commande un plat de fettuccini alfredo dans la version originale, elle préfère demander « une tourtière du Lac St-Jean » dans la réédition québécoise<sup>341</sup>. La présence improbable de ce plat québécois traditionnel dans le menu d'un restaurant hollywoodien n'empêche pas, une fois de plus, l'inclusion inopinée d'une référence à la culture (culinaire) québécoise. L'effort déployé par Toufik, dont on connaît déjà les dispositions favorables à l'égard de la québécoisation des récits, est en ce sens considérable et exceptionnel. Après cet épisode hollywoodien, la série *Fantastic Four* publiée par les Éditions

<sup>340</sup> Pierre-Elliott Trudeau fait aussi une brève apparition dans *X-Men* n° 47/48; cette fois-ci, par contre, il figure bel et bien dans la version originale du *comic book* (*Uncanny X-Men* n° 140).

<sup>341</sup> *Ibid*, p. 7.

Héritage ne fera plus allusion, dans les récits, à l'aire culturelle où elle est produite et consommée. En somme, la traduction des référents culturels effectuée dans un seul spécimen du corpus semble relever surtout de la volonté et du travail du traducteur lui-même. Il ne s'agit pas tant d'une mesure éditoriale que d'une fantaisie que se permet Toufik.

### 1.3 Translation géographique

Contrairement à la translation linguistique et culturelle des récits, leur translation géographique, c'est-à-dire le déplacement des lieux de l'action, se révèle pratiquement inexistante. En effet, mis à part deux cas d'exception, les superhéros dont les aventures paraissent chez l'éditeur québécois semblent tous vivre et agir en dehors des frontières de la Belle province. Cette absence de référents géographiques locaux est toutefois révélatrice de lieux communs typiques du genre superhéroïque, peu importe l'aire culturelle où celui-ci se déploie.

#### *New York, New York*

La préférence des superhéros pour les milieux urbains, hauts lieux de la criminalité, se pose comme une caractéristique dominante du genre, aussi bien chez Marvel que chez DC Comics. Ainsi, le lien entre la ville et le superhéros apparaît comme étant pratiquement inaliénable, tel que l'explique Scott Bukatman :

I find it fascinating, or at least noteworthy, that superheroes, many of whom could, let's face it, live anywhere they want, invariably reside in American cities. Other comics bring us to the 'burbs (*Archie*) or beyond known space (*Star Wars*), but superheroes are homebodies as much as homeboys : Superman is generally content to operate in and around Metropolis, Batman's name is synonymous with Gotham City, Opal City is Starman's official place of residence, and for a strange while, all the Marvel superheroes jostled for room (and, presumably, apartments) in – where else? – New York<sup>342</sup>.

En véritables citoyens, les superhéros auraient ainsi une préférence marquée pour les métropoles, ce qui fait de Montréal la seule ville québécoise crédible dans ce contexte générique. Justement, la série *L'Étonnant Spider-Man* tente de déplacer le récit en sol montréalais, par le recours à un stratagème subtil. Ainsi, sur la couverture du numéro 115/116, le protagoniste se balance au bout de sa toile dans une ruelle parsemée de panneaux routiers. L'inscription « ONE WAY » qui

---

<sup>342</sup> S. Bukatman. « The boys in the Hoods : A Song of the Urban Superheroes », *Matters of Gravity : Special Effects and Supermen in the 20th Century*, Durham (Caroline du Nord), Duke University Press, 2003, p. 184.



apparaît sur l'un d'entre eux dans la version originale est remplacée par celle de la rue « Laurier » dans la réédition québécoise<sup>343</sup>.

**Figure 4 : *L'étonnant Spider-Man*, n° 115/116, Éditions Héritage.**



**Figure 5 : *The Amazing Spider-Man*, n° 212, Marvel Comics.**



Toutefois, cette insertion d'un nom de rue montréalaise dans l'illustration n'entretient pas longtemps le doute quant au lieu de l'action, puisqu'aucune autre particularité de la métropole québécoise n'apparaît dans le récit compris dans ce numéro ni dans la totalité du corpus étudié. La visite des superhéros des *comics* Héritage au Québec se révèle donc anecdotique; le temps et la rigueur requis pour apporter systématiquement les modifications textuelles et surtout graphiques permettant de transformer Manhattan en Montréal étant probablement trop importants.

<sup>343</sup> D. O'Neil et J. Romita, Jr. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 115/116, traduction anonyme, Saint-Lambert, Éditions Héritage, janvier 1981, première de couverture.



Mais s'il ne se déroule pas en terre québécoise, le récit superhéroïque n'a pas lieu uniquement dans les villes américaines, au contraire de ce qu'affirme Bukatman. En fait, le passeport des superhéros figurant dans les *comics* Héritage étudiés semble bien rempli.

Tableau 8 : Les lieux du récit dans les *comics* Héritage

Lieu	Occurrences <sup>344</sup>
New York	52
Lieu fictif	22
Espace	11
États-Unis (hormis New York)	9
Reste du monde	8
Mer	3

Il ne fait aucun doute que la ville de New York demeure profondément associée au genre superhéroïque dans les *comics* Héritage, mais son hégémonie n'est pas absolue. En fait, la métropole représente le cadre de la moitié des récits étudiés (52 sur 105). Lorsqu'ils se trouvent hors de New York, les protagonistes voyagent ailleurs aux États-Unis (Los Angeles, Nouveau-Mexique), dans le reste du monde (Canada, Égypte, Japon, Chine, URSS, Afghanistan), sur l'océan, dans l'espace ou dans des lieux fictifs récurrents tels que le pays de Latveria, dirigé par le dictateur Dr. Doom. Ils visitent aussi différents châteaux gothiques dispersés aux quatre coins de pays européens non identifiés, ou foulent la Terre sauvage, une jungle peuplée d'animaux préhistoriques cachée au fond de l'Antarctique. D'ailleurs, près du tiers des *comics* analysés se déroulent hors des frontières nationales réelles, soit dans des lieux fictifs, dans l'espace et sur la mer. Cela tend à conférer aux récits une universalité non négligeable : le monde donné à lire au lecteur québécois ne représente pas invariablement un pays et une ville qui ne sont pas les siens. Il est au contraire composé de territoires nouveaux composant une carte géographique virtuelle supplantant, le temps du récit, la conception actuelle de monde. Autrement dit, la mise en scène des superhéros dans des endroits (ré)inventés amenuise couramment l'inscription des récits dans une aire culturelle et géographique exclusive. Si les superhéros ont presque tous l'âme de New Yorkais, leur champ d'action s'étend donc manifestement bien au-delà de la rivière Hudson.

<sup>344</sup> Certains récits mettent en scène plusieurs lieux au sein d'un même numéro.

Dans l'ensemble, la translation géographique du récit concorde avec celles affectant les référents culturels et la langue en usage dans les *comics* Héritage analysés. Bien que ces trois déplacements opérés par la traduction québécoise des œuvres originales extirpent à l'occasion les récits de leur contexte initial pour les intégrer davantage à l'aire culturelle québécoise, ils ne se concrétisent que dans quelques cas faisant figure d'exceptions. Du point de vue de la traduction du récit, donc, les *comics* de superhéros que publie l'éditeur de Saint-Lambert demeurent relativement collés à leur contenu d'origine et ne trahissent leur québecité que ponctuellement, par fantaisie plus que par nécessité.

## 2. Un modèle superhéroïque inchangé?

La fidélité dominante des traductions des *comics* de l'éditeur québécois par rapport aux versions originales, telle qu'elle a été illustrée précédemment, laisse supposer par extension que le rapport au genre du superhéros en est un de conformité, dans la majorité des cas : si la traduction ne modifie pas considérablement les récits, ces derniers conservent logiquement leurs attributs architextuels originaux. Or, les Éditions Héritage ne publient pas l'intégralité du catalogue de l'un ou l'autre des éditeurs américains avec lesquels ils font affaire; ils opèrent en fait une sélection des titres qui marie les influences et les « recettes » narratives et graphiques de Marvel et de DC Comics, tant en ce qui concerne le personnage superhéroïque, la construction des intrigues, que l'esthétique visuelle mis de l'avant. Sans revenir sur toutes les caractéristiques du genre superhéroïque<sup>345</sup>, il appert que ce mariage forcé qu'engendrent les Éditions Héritage redéfinit en partie le superhéros en mêlant ses modèles et en posant les balises qui serviront au développement éventuel de *comics* superhéroïques québécois originaux.

### 2.1 De grands pouvoirs et de grandes responsabilités

On a vu au chapitre précédent que le superhéros tel qu'il apparaît dans les *comics* publiés par l'éditeur Marvel se distingue de ses homologues par sa faillibilité, sa complexité et son anticonformisme modéré. Comme le résume Groensteen « cette génération de superhéros témoigne d'une approche nouvelle du genre. Les surhommes ont désormais des réactions plus humaines : ils ont des problèmes personnels, connaissent des doutes et des échecs – quand ils ne semblent pas

---

<sup>345</sup> Voir l'introduction de cette thèse ainsi que le chapitre précédent.

passablement névrosés<sup>346</sup>. » Bien que la majorité des titres publiés par les Éditions Héritage proviennent de Marvel Comics et véhiculent donc cette définition faisant du personnage superhéroïque un être à la fois complexe, marginal, puissant et fragile, certaines séries de l'écurie DC Comics rééditées par Héritage échappent à cette définition. En effet, DC Comics propose une conception du personnage superhéroïque qui s'éloigne des paramètres établis par Marvel, les héros tels que Batman et Superman étant traditionnellement dépeints comme étant triomphants, incorruptibles, surhumains. Pourtant, l'intégration de ceux-ci au sein de la production des Éditions Héritage n'ébranle pas nécessairement la cohérence de l'archétype du superhéros qui s'en dégage. Les données biographies des principaux représentants des deux écuries (Marvel et DC), entre autres, se rapprochent effectivement. Par exemple, à l'image de Spider-Man (Marvel), Batman et Superman (DC) sont des figures tragiques : leur mission héroïque prend racine dans la mort d'une ou de plusieurs figures parentales. Peter Parker, dont les parents sont décédés, perd en plus l'oncle qui l'élève lors de sa première aventure; le jeune Bruce Wayne est témoin du meurtre de ses parents; Kal-El (Superman), enfin, est le seul survivant de la planète Krypton, oblitérée peu de temps après sa naissance<sup>347</sup>. Dans le même ordre d'idées, le personnage de Wonder Woman (DC) n'est pas sans rappeler celui de Thor (Marvel) : ces deux divinités ont quitté le royaume sur lequel elles pouvaient régner pour se mêler à la civilisation humaine, qu'elles ont juré de protéger. D'ailleurs, la vertu dont ils font preuve leur permet d'utiliser des armes sacrées (Mjolnir et le lasso de la vérité) à des fins bienveillantes. Sans être le reflet parfait les uns des autres, les personnages de Marvel et de DC Comics se construisent donc selon des attributs analogues.

Par ailleurs, la teneur de certains récits publiés par les Éditions Héritage semble adoucir le clivage distinguant les héros des deux grands éditeurs américains. Deux des trois numéros de la série *Superman* (publiée par DC Comics) présents dans le corpus misent justement sur l'ambiguïté de la figure superhéroïque, caractéristique habituellement attribuée aux créations de Marvel. À titre d'exemple, la première page de *Superman* n° 32 se compose ainsi d'une illustration représentant la page frontispice du journal *Metropolis Eagle*. L'article en manchette pose une question qui, déjà,

---

<sup>346</sup> T. Groensteen. *La bande dessinée* [...], p. 280.

<sup>347</sup> Le topos du héros orphelin, d'ailleurs, n'est pas exclusif à la bande dessinée de superhéros. On le retrouve entre autres dans le roman d'aventures, où l'absence de parents permet au héros de déployer sa force et de vivre librement des péripéties rocambolesques (pensons à Harry Potter ou aux enfants Baudelaire dans la série *A Series of Unfortunate Events*). L'absence de parents engendre une levée des interdits qui rend ces aventures possibles, dans leur univers respectif, et attrayantes pour le jeune lecteur qui les consomme.

annonce une évolution du rapport entre le superhéros et ses concitoyens : « Superman : ami ou ennemi? », peut-on lire à côté d'une photographie du héros en train de briser des chaînes de fer à mains nues. La pureté du personnage, autrefois indéniable, est ici remise en cause suivant un raisonnement qui alimentera maints récits<sup>348</sup> : et si Superman utilisait toute sa puissance à des fins personnelles plutôt que pour le bien commun? Mais Superman ne se laisse pas si facilement abattre et, désirant redorer son blason, vole à la rescousse d'enfants jumeaux étant sur le point de succomber à une maladie extrêmement rare. Puisque le remède qui pourrait les sauver est épuisé et que les nouvelles doses ont été dérobées par des terroristes afghans, Superman doit agir rapidement. Au terme d'un périple qui le mène aux quatre coins du globe et au cours duquel il prête main-forte à des dizaines de personnes en danger de mort, le héros constate toutefois que le remède qu'il a réussi à récupérer est devenu inefficace, puisqu'il n'a pas été maintenu dans des conditions contrôlées :

Tout ce travail et l'échec! Qu'importe les vies sauvées ou tout le bien que j'ai fait, quand j'ai accepté la responsabilité des enfants et que j'ai failli à ma tâche! Tous les délais ont rendu le remède inefficace!!! Si j'avais agi plus vite, pris moins de temps à sauver ces gens... Tout ça n'aidera pas les jumeaux! Si je ne m'étais pas attardé, ces enfants auraient une chance... Ils dépendaient de moi!<sup>349</sup>

Heureusement pour Superman, son échec apparemment inéluctable est évité grâce à des savants soviétiques possédant les ingrédients nécessaires pour concocter un nouveau remède. Le héros ramène donc ces ingrédients à temps aux médecins qui s'occupent des jumeaux et ces derniers peuvent être sauvés. À la fin de cette aventure, la bonté de Superman fait la manchette des journaux de Metropolis. « Superman sauve les jumeaux<sup>350</sup>! » clament-ils, oubliant de préciser au passage le rôle primordial que de simples humains, par ailleurs ennemis politiques des États-Unis, ont joué dans ce dénouement heureux. Bien que la réputation de Superman soit (temporairement) rétablie à la fin du récit, ce dernier subvertit non moins à maintes reprises la figure du héros à travers le regard dubitatif que les habitants de Metropolis posent sur elle, d'une part, ainsi que par la mise en évidence de l'incapacité du héros à mener à bien sa mission sans l'aide primordiale d'hommes ne possédant pas sa réputation et ses pouvoirs, d'autre part. « Superman est bon! Mais il n'est pas parfait », comme le rappelle l'un des collègues de Clark Kent<sup>351</sup>, et le même constat pourrait tout

---

<sup>348</sup> Entre autres, la série *Irredeemable* créée en 2009 par Mark Waid, Peter Krause et Diego Barreto et publiée par Boom! Studios repose sur cette prémisse.

<sup>349</sup> M. Wolfman et G. Kane. *Superman*, n° 32, traduction de R. Schoolcraft, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], octobre 1985, p. 20-21.

<sup>350</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>351</sup> Rappelons que Kent est l'alter ego de Superman; *Ibid*, p. 3.

aussi bien décrire les héros de l'Univers Marvel. Leur triomphe, qui finit toujours par arriver, se produit au prix de remises en doutes et en dépit de difficultés éthiques et psychologiques qui atténuent le manichéisme typique du genre dont ils relèvent.

La distance prise momentanément par rapport à la représentation traditionnelle de Superman en quasi-déité dans les numéros publiés par les Éditions Héritage n'est toutefois pas si surprenante lorsque l'année de leur publication (1985) est prise en considération. Au milieu des années 1980, effectivement, DC Comics entreprend une actualisation importante de ses titres les plus populaires, dans le but de les rendre pertinents pour un lectorat plus âgé et plus sélectif. Cette ambition conduit l'éditeur et les créateurs qu'il engage à produire des récits plus sombres, plus violents (tant narrativement que visuellement) et portés à se réapproprier les conventions des *pulp fictions* qui ont inspiré les créateurs des premiers superhéros, un demi-siècle auparavant. Ce courant connaît son coup d'envoi en 1986, année où paraissent *Batman : The Dark Knight Returns* de Frank Miller et *Watchmen* d'Alan Moore et Dave Gibbons, deux œuvres considérées comme les fondatrices de la bande dessinée de superhéros moderne : « *Batman : The Dark Knight Returns* and *Watchmen* return superheroes to their pulp roots, to darkness and ambiguity; [...] never again will the superhero narrative be able to return to the simplicity from which it came without coming to terms with *Watchmen* and *The Dark Knight Returns*<sup>352</sup> ». Si ces deux séries marquent un moment de rupture dans l'histoire des *comics* américains, le changement de paradigme qu'elles engendrent germe déjà depuis quelques années. Le duo formé par le scénariste Denny O'Neil et l'illustrateur Neil Adams avait entamé ce processus dans les années 1970 à travers les séries *Batman* et, plus particulièrement, *Green Lantern / Green Arrow*. Dans cette dernière série, les deux héros « travel throughout the United States and encounter all-too-real problems like racism, drugs, the expropriation of native lands, pollution, and worker exploitation [...]»<sup>353</sup>. S'opère donc une intégration progressive de problèmes d'ordre social au sein des *comics* de DC et, partant, une humanisation des figures superhéroïques. La portée des actions des superhéros apparaît en somme limitée : ils n'arrivent plus à sauver le monde en entier sur une base hebdomadaire, mais se contentent réalistement d'améliorer le sort des quelques individus et communautés qu'ils croisent sur leur chemin.

---

<sup>352</sup> G. Klock. *How to Read Superhero Comics and Why*, New York, Continuum International Publishing Group, 2008, p. 76.

<sup>353</sup> M. Arnaudo. *The Myth of the Superhero* [...], p. 95.

Pour l'instant, les bandes dessinées de DC Comics comprises dans le corpus étudié représentent un trop petit échantillon pour qu'on puisse attribuer leur inclusion dans le catalogue des Éditions Héritage à une sélection minutieuse des récits. Il demeure néanmoins que l'éditeur québécois s'intéresse à Superman et en traduit les aventures au moment où celles-ci, tout comme la plupart des titres alors publiés par DC Comics, semblent se rapprocher des balises narratives et génériques posées par Marvel au cours des années 1960. Les deux numéros analysés ci-dessus constituent des manifestations probantes de cette tendance traversant le catalogue de l'éditeur américain et permettant par la bande à l'éditeur de Saint-Lambert d'élargir son catalogue sans en compromettre l'unité. En d'autres mots, le catalogue des Éditions Héritage et l'archétype superhéroïque qu'il forge établissent leur cohérence à travers les parallèles – prémédités ou fortuits – pouvant être tracés entre les séries de Marvel et celles de DC Comics. En ce sens, le principe de « la répétition des mêmes structures formelles<sup>354</sup> » propre à la paralittérature et manifestement repris par la bande dessinée sérielle s'avère un atout indéniable. C'est grâce à elle que les héros des *comics* Héritage semblent partager suffisamment de caractéristiques pour appartenir à la même lignée, lorsque mis en commun au sein d'un même catalogue. La provenance respective des personnages – qu'ils soient des créations de Marvel ou de DC Comics – est ainsi camouflée par l'unicité de l'archétype qu'ils bâtissent conjointement, en fonction du choix des séries et des épisodes publiés par l'éditeur québécois.

## 2.2 Le feuilleton en bande dessinée

Malgré qu'il ait toujours été pensé et produit de manière sérielle, le *comic book* de superhéros a mis un certain temps avant de s'approprier les ressorts de la narration feuilletonesque (la multiplication des intrigues et des personnages, l'usage du *cliffhanger* et le recours au stéréotype, entre autres<sup>355</sup>). En s'intéressant aux *comics* mettant en vedette Superman publiés avant la décennie 1960, Umberto Eco remarque ainsi que :

---

<sup>354</sup> À ce sujet, Daniel Couégnas note que « Les auteurs paralittéraires *s'imitent* les uns les autres, reprenant à leur compte les bonnes recettes de leurs prédécesseurs. »; D. Couégnas. *Introduction à la paralittérature*, [...], p. 69.

<sup>355</sup> Lise Queffelec-Dumasy offre une excellente analyse des ressorts et des conditions de production du roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle. Même si ce corpus peut paraître éloigné de celui analysé dans cette thèse, il en a tout de même fourni plusieurs éléments structuraux (la publication sérielle, le récit de longue haleine, la fonction publicitaire des titres, etc.). N'oublions pas, comme le disait Peter Coogan, que les *comics* d'aventures et de superhéros prennent racine dans les *pulp fictions* américains et, avant eux, dans la littérature populaire européenne d'il y a deux

[...] ses aventures sont vendues à un public paresseux qui serait terrifié par un développement indéfini d'événements, sujet à investir la mémoire pendant plusieurs semaines de suite; chaque histoire se résout en peu de pages et chaque publication hebdomadaire se compose de deux ou trois histoires complètes; chaque histoire pose, développe et résout un nœud narratif particulier, sans laisser d'autres résidus<sup>356</sup>.

Le récit se développe donc à cette époque en vase clos, c'est-à-dire qu'il peut être consommé en entier, à chaque nouveau numéro de la série, puis oublié aussitôt, puisqu'il n'aura aucune incidence sur les numéros subséquents. Autrement dit, « Superman accomplit une action déterminée dans les limites d'une histoire (par exemple, il met en déroute une bande de gangsters); et l'histoire se termine là. Dans le même *comic book*, ou la semaine d'après, une nouvelle histoire commence<sup>357</sup>. » Ainsi, Superman et, par extension, les superhéros de son époque évolueraient jusque dans les années 1960 dans un « climat onirique » reposant sur « l'illusion d'un présent continu<sup>358</sup> » et, conséquemment, d'un passé et d'un futur inexistant. La progression temporelle d'une intrigue de longue haleine sur laquelle repose le régime feuilletonesque ne constitue donc pas un principe fondateur du genre superhéroïque. Elle aurait plutôt gagné la bande dessinée de superhéros au moment de sa réémergence, durant les années 1960, et plus particulièrement dans les pages des publications de Marvel Comics :

[...] Marvel became addicted, soap opera-like, to continuing stories and unresolved problems. Marvel's heroes and villains had baggage. They shared memories and carted them around, seldom forgetting. [...] References to preceding issues became common. Even as intertitle continuity became Marvel's main selling tool, individual titles such as *Fantastic Four* and *Amazing Spider-Man* began to experiment with cliffhanger stories of two or more issues each<sup>359</sup>.

Ce faisant, les *comics* Marvel renversent les conclusions d'Eco et instaurent une continuité narrative qui modifie drastiquement la définition de la série, qui passe d'un amas d'objets autonomes à une succession infinie d'intrigues ancrées dans une chronologie<sup>360</sup>.

---

siècles; L. Queffélec-Dumasy. *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*, coll. « Que sais-je? », Paris, Presses universitaires de France, 1989, 127 p.; P. Coogan. *Superhero* [...], p. 127-164.

<sup>356</sup> U. Eco. « Le mythe de Superman », traduit de l'italien, *Communications*, vol. 24, 1976 [1962], p. 27.

<sup>357</sup> Il faut toutefois nuancer ces propos tenus par Eco : si ces remarques s'appliquent tout à fait aux *comics* de Superman des décennies 1930, 1940 et 1950, elles ne tiennent pas compte des *comic strips* publiés dans les journaux et mettant en scène le même protagoniste, lesquels déclinent les aventures du héros sur plusieurs jours, par contrainte d'espace; *Ibid*, p. 31.

<sup>358</sup> *Ibid*, p. 33.

<sup>359</sup> C. Hatfield. « Jack Kirby and the Marvel Aesthetic », dans C. Hatfield, J. Heer et K. Worcester. *The Superhero Reader* [...], p.139. Originellement publié dans C. Hatfield. *Hand of Fire : The Comics Art of Jack Kirby*, coll. « Great Artists Comics », Jackson, University of Mississippi Press, 297 p.

<sup>360</sup> Les implications de ce changement pour le lecteur seront abordées au chapitre suivant.

Encore une fois, la forte présence des *comics* Marvel dans le catalogue des Éditions Héritage s'accompagne de l'adoption automatique de ces procédés narratifs par l'éditeur québécois. Ce dernier, faut-il le rappeler, traduit les récits originaux en n'en modifiant le contenu qu'à de très rares occasions. La construction narrative des séries Héritage demeure donc collée à celle de leurs homologues américains, dont elle reproduit les mécanismes feuilletonesques :

Tableau 9 : Autonomie des récits dans les *comics* Héritage

Autonomie	Nombre de récits
Autonome	22
Semi-autonome	33
Partiel	44

Les récits semi-autonomes et partiels offrent tous deux des récits incomplets et poursuivis dans plusieurs numéros d'une même série, et parfois dans plusieurs séries se recoupant. Ce qui les distingue est l'indépendance plus forte dont jouit le récit semi-autonome, lequel dispose d'une intrigue complète. Par exemple, le numéro 120/121 de la série *Capitaine America* voit le superhéros affronter et vaincre une organisation funeste nommée l'Ordre nihiliste. À la fin du récit, qui se clôt par la victoire de Capitaine America, le lecteur aperçoit les membres restants de cette organisation préparer une autre attaque à venir contre le héros<sup>361</sup>. En soit, l'intrigue incluse dans ce numéro est donc complète, mais elle inclut aussi l'amorce d'un récit futur, sous forme d'un *cliffhanger*. Les récits semi-autonomes et partiels imposent aussi une continuité narrative par la multiplication des références à des événements ayant eu lieu antérieurement dans la série. Dans le même numéro de *Capitaine America*, par exemple, quatre événements passés sont évoqués : le combat entre Capitaine America et le vilain Améridroïde, l'abandon temporaire de la vocation superhéroïque du protagoniste, la reprise de son rôle de superhéros et la première rencontre entre Capitaine America et un officier nazi voulant saboter le tournage d'un film patriotique américain<sup>362</sup>. Toutes ces allusions sont d'ailleurs accompagnées d'une note en bas de case venant préciser le numéro de la série où se sont déroulées ces anecdotes pour la première fois<sup>363</sup>. Les numéros proposant des récits

<sup>361</sup> [S. a.]. *Capitaine America*, n° 120/121, traduction anonyme, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], septembre 1981, p. 22.

<sup>362</sup> *Ibid*, p. 6, 8, 14.

<sup>363</sup> Certaines références apparaissent toutefois erronées, puisque les traducteurs les ont traduites intégralement, sans prendre la peine d'adapter la numérotation en fonction de celle en vigueur aux Éditions Héritage. Ainsi retrouve-t-on



autonomes, quant à eux, se retrouvent en minorité. Autosuffisants, c'est-à-dire disposant d'un arc narratif entamé et bouclé à l'intérieur d'un même numéro, ils se rapprochent de la définition du *comic* de superhéros fournie par Eco. Dans l'ensemble, ils s'avèrent être des publications ponctuelles insérées au travers des récits semi-autonomes et partiels à plus long déploiement qui composent une série donnée. Peut-être servent-ils alors de portes d'entrée pour de nouveaux lecteurs que la continuité narrative lourde effraierait; peut-être encore sont-ils le fruit d'auteurs venus remplacer *in extremis* l'équipe de créateurs attitrée à une série en raison d'un retard de production<sup>364</sup>. Dans tous les cas, ils demeurent subordonnés aux feuilletons construits par les récits semi-autonomes et partiels.

Enfin, le maintien de la chronologie dans les séries Héritage dépend en grande partie des intrigues secondaires non terminées et pratiquement interminables qu'elles comportent. En effet, dans tous les *comics* issus de l'éditeur Marvel, une importante distribution de personnages de soutien permet le développement d'intrigues multiples prenant fréquemment le relais des aventures de superhéros proprement dites. Le numéro 95/96 de la série *L'Étonnant Spider-Man* est exemplaire de ce découpage particulier de l'intrigue. Le récit s'ouvre sur une querelle entre Peter Parker et J. Jonah Jameson, son patron au *Daily Bugle*. Ce dernier réprimande et congédie Parker parce qu'il n'a pas su lui livrer les photos de Spider-Man promises dans un épisode précédent. Parker quitte l'établissement et enfle son costume de Spider-Man, malgré un rhume qui l'afflige, pour tenter de réparer la situation. En se baladant dans les airs, il aperçoit un homme au comportement louche, qu'il soupçonne de vouloir commettre un délit. L'homme en question est en fait le supervilain nommé la Mouche et il souhaite dérober des objets précieux au musée d'histoire de Manhattan. Spider-Man se lance à sa poursuite et, au terme d'un combat occupant six pages du *comic book*, le laisse s'enfuir, n'étant pas parvenu à le maîtriser. De retour chez lui, Peter Parker téléphone à son ex-copine, Mary Jane, pour tenter en vain de la reconquérir. Attristé, il cherche ensuite du réconfort auprès de son amie Betty, mais l'amoureux de cette dernière, Ned, éclate de jalousie lorsqu'il les aperçoit et frappe Parker au visage. Ces échecs successifs ne manquent pas d'exaspérer le héros : « J'en ai assez! Le chef me chasse... Mary Jane me rejette de sa vie... et Ned me prend pour son

---

un renvoi au numéro « *Captain America* # 219 », à l'intérieur du numéro 120/121! Des erreurs de ce type nuisent ainsi à la fonction archivistique de ces notes.

<sup>364</sup> La lecture de plusieurs numéros successifs d'une même série permettrait de vérifier ces hypothèses que la composition du corpus actuel oblige à laisser en suspens.

punching bag... J'en ai jusque là [sic]! Je n'encaisserai plus d'insultes<sup>365</sup>... » Pour se défouler, Spider-Man décide de retrouver la Mouche et de la capturer pour de bon; mais sa mission achoppe rapidement, puisque la police a déjà arrêté le criminel. Un cartouche vient alors interrompre le récit brusquement : « Spider-Man hurle de frustration et nous visitons la clinique Restwell sur la rive sud de Long Island<sup>366</sup> », où loge May Parker, la tante de Peter. Le lecteur découvre alors que May est heureuse dans sa retraite, principalement car elle n'a plus l'impression d'importuner son jeune neveu. Elle ignore cependant qu'un assassinat contre elle se prépare, comme nous l'apprenons dans la toute dernière case du numéro en question. Le récit principal, qui concerne le vol d'artéfacts historiques par la Mouche, s'avère donc entrecoupé de scènes de la vie privée et professionnelle de Peter Parker et de son entourage. D'ailleurs, le congédiement, la rupture et les mésententes entre amis que vit le protagoniste représentent des obstacles beaucoup plus perturbants pour ce dernier que ne l'est au fond la Mouche. Ce sont d'ailleurs ces événements qui semblent réellement affecter le héros et lui faire perdre patience, non pas sa quête héroïque. La tension dramatique du récit repose ainsi davantage sur les multiples intrigues secondaires, lesquelles demeurent irrésolues ou sources de suspense, que sur la trame narrative principale. La quête héroïque du protagoniste précédemment évoquée apparaît d'ailleurs futile : lorsque Spider-Man y renonce temporairement pour s'occuper de ses relations, la police de Manhattan parvient à la mener à terme. Si la Mouche est l'antagoniste de premier ordre de ce récit unique, les personnages secondaires que sont Mary Jane, Jameson, May, Betty et Ned représentent les véritables sources de conflits à plus long terme à l'intérieur de la série.

Tel qu'il a été mentionné précédemment, les ressorts du récit feuilletonesque décrits correspondent particulièrement à la construction des séries de l'éditeur Marvel Comics. Les trois numéros de la série *Superman* présents dans notre corpus, quant à eux, revêtent une autonomie plus forte et se concentrent sur un récit unique se déployant au sein d'un seul numéro. Cela dit, il semble que l'esthétique feuilletonesque des *comics* Marvel, lesquels composent l'essentiel du catalogue de l'éditeur québécois, ait influencé les pratiques de ce dernier. Rappelons-nous que la série *Batman* publiée par les Éditions Héritage a été annulée en 1984 sans avertissement, en même temps que plusieurs autres séries de superhéros peu rentables aux yeux de l'éditeur québécois. Cet événement

---

<sup>365</sup> M. Wolfman et K. Pollard. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 95/96, traduction de C. Ferrand, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], juin 1979, p. 14.

<sup>366</sup> *Ibid*, p. 17.

ne signale pas, toutefois, la disparition absolue du personnage : ses aventures continuent au sein de la série *Superman*, en « back-up feature », c'est-à-dire sous la forme d'une série d'appoint déployée dans les dernières pages des fascicules. Or, puisque l'espace compris dans un numéro de *Superman* ne permet pas la publication d'un récit complet des prouesses de Batman, ledit récit se voit scindé en plusieurs parties au fil des parutions du titre qui l'héberge. Un numéro original de la série *Batman* peut ainsi s'étendre sur deux à trois numéros de la série *Superman*, aux Éditions Héritage, ce qui force les éditeurs à opérer une mise en feuilleton absente des publications anglaises. Cette innovation souffre néanmoins d'une exécution qui manque de naturel, puisque les coupures opérées au sein du récit le divisant en épisodes multiples interrompent parfois une scène ou un dialogue. Cela se produit entre autres dans *Superman* n° 34, où l'aventure de Batman présentée commence en plein cœur d'une scène d'action entamée dans l'épisode précédent. L'entrée dans le récit se fait donc de manière abrupte et la nature des événements représentés demeure obscure pour le lecteur ayant lu les cases antérieures un mois auparavant. Ainsi, la première case de l'épisode montre un personnage anonyme qui s'écrie : « Incroyable! Il a attrapé le train d'atterrissage avec un batarang... Il s'élève dans les airs<sup>367</sup>! », sans que ne soient rappelés ou indiqués qui est le personnage qui tient ses propos, de quel personnage il est question dans la bulle de dialogue – bien que l'allusion au batarang renvoie à Batman – ou encore la raison qui le pousse à s'accrocher à un hélicoptère. Les autres épisodes consultés (*Superman* n°s 30 et 32) comportent ce même type d'imprécisions qui relèvent du découpage arbitraire d'un récit initialement conçu comme étant indivisible. Mais il reste que, ces soucis d'intelligibilité mis à part, la fonction première du feuilleton est préservée, voire activée par le sort subi par la série *Batman* aux Éditions Héritage. La curiosité du lecteur, qui voudra connaître le dénouement d'un récit qui ne lui est donné que partiellement et périodiquement, est effectivement suscitée. Bref, si la série *Superman* s'éloigne du feuilleton tel qu'exploité par Marvel Comics, la narration feuilletonesque y est tout de même insérée, quoiqu'artificiellement, par série interposée. Les Éditions Héritage récupèrent donc l'un des plus importants mécanismes narratifs des *comics* Marvel pour faire d'une pierre deux coups : la série *Batman* précédemment annulée renaît de ses cendres et peut être poursuivie, en même temps qu'elle maintient l'intérêt du lectorat à l'endroit de la série *Superman* et qu'elle encourage sa consommation sérielle.

---

<sup>367</sup> M. Wolfman et G. Kane. *Superman*, n° 34, traduction anonyme, Saint-Lambert (New York), Éditions Héritage (DC Comics), décembre 1985, p. 24.

Le mode feuilletonesque typique des *comics* américains et plus spécialement de ceux édités par Marvel Comics, durant la période étudiée, fait donc l'objet d'un transfert aisé, dans la mesure où les Éditions Héritage ne cherchent pas à l'abolir ou à l'atténuer. Au contraire, elles l'appliquent même artificiellement à la série *Batman* en scindant certains de ses numéros en épisodes multiples. Cela dit, le transfert ne s'avère pas intégral, puisque la relation du récit sur le mode feuilletonesque est parfois bafouée par le non-respect de la chronologie d'une série chez Héritage, ou encore par l'abandon subit de certains titres ne jouissant pas de la seconde chance accordée à la série *Batman*. La propension des Éditions Héritage à reproduire les caractéristiques feuilletonesques de la bande dessinée de superhéros américaine n'est donc freinée que par des incohérences accidentelles et des contraintes économiques interférant avec le bon cours des séries publiées.

### 2.3 Une esthétique visuelle commune?

Les qualités visuelles des premiers *comics* de superhéros de l'éditeur Marvel, tout comme leurs particularités narratives, participent d'une logique visant à distinguer la production contemporaine des *comics* de superhéros des années 1930 à 1950. Cela est rendu possible grâce à la rupture opérée par rapport à l'académisme graphique habituel de la bande dessinée d'aventure. Cette impulsion esthétique nouvelle est en grande partie due au travail de l'artiste Jack Kirby, fréquent collaborateur du scénariste Stan Lee, dont Charles Hatfield livre une description éloquente :

Kirby's mannered style supplied the very blueprint for the superhero fantasy in the late sixties. That style, it should be clear, is at odds with the illustrative tradition deriving from Raymond, Foster, and Caniff, certainly with the Raymond/Foster ideal of beauty, academicism, and verisimilitude. It exceeds even Hogarth's tensely exaggerated figure work. If Kirby started out wanting to draw like these artists, he failed. The creative yield of that failure, though, was a stylized and evocative pseudo-realism at once bombastic, eye-catchingly graphic, and unique to his sensibility. By the later sixties Kirby had developed (and would continue to develop) a very personal and distinctive way of reconciling cartooning's mimetic impulse – its never-ending striving toward realism and pictorial fullness – with its symbolic and indexical, hand-crafted qualities. In the process he sacrificed loveliness and naturalism and went for sheer vaulting energy; as Kane once noted, he went from figures to « just the idea of a figure, » in the process becoming more abstract and more immersed in his own mannerisms, his own hieroglyphics [...]. What he forfeited in realism and grace he gained in intensity<sup>368</sup>.

---

<sup>368</sup> C. Hatfield. *Hand of Fire* [...], p. 75.

Figure 6 : Exemple du style visuel de Jack Kirby, extrait de *Capitaine America et le Faucon*, n° 64, Éditions Héritage, p. 13.



En quelques années, cette esthétique particulière empreinte d'un mélange de réalisme et de subjectivité consolide en quelque sorte l'identité visuelle de Marvel Comics et devient le fondement d'un style maison encadrant le travail des autres artistes œuvrant dans l'entreprise:

The « house » style performed a dual role: stylistic unity (whose representative example was the course given by John Buscema for future Marvel artists – *How to Draw Comics the Marvel Way*) and, in a manner that was much more invisible, the self-regulation of content. [...] From the 1970s to 1987, John Romita Sr. served in the position of art director at Marvel, which consisted of not only ensuring that pages delivered by the artists conformed to the house style (and making the necessary modifications when this was not the case), but also producing a basic sketch of hundreds of covers that were taken up by other artists [...]<sup>369</sup>.

Puisque les *comics* de superhéros publiés par les Éditions Héritage proviennent majoritairement de Marvel Comics, il va sans dire qu'ils véhiculent aussi cette l'esthétique kirbyesque prépondérante.

<sup>369</sup> J.-P. Gabilliet. *Of Comics and Men* [...], p. 125-126.

Seuls les titres publiés initialement par DC Comics dérogent à cette règle en offrant une représentation du monde et des humains plus en phase avec la tradition instaurée par les *strips* d'aventures : aucune imperfection ne gâche le portrait des héros, qui affichent par ailleurs une musculature idéalisée; les environnements sont créés avec une précision architecturale manifeste; l'organisation des pages favorise l'efficacité au détriment de la fantaisie, etc.

**Figure 7 : Exemple du style visuel adopté par DC Comics (dessin d'Alex Saviuk), extrait de *Superman*, n° 30, Éditions Héritage, p. 5.**



Dans cette optique, le choc des esthétiques propres aux deux grands éditeurs américains engendré par la mise en commun des œuvres produites par Marvel et DC à l'intérieur d'un même catalogue

entrave donc la parfaite unité d'un style maison tel que ces derniers la prônent et l'imposent avec plus ou moins de vigueur. Mais cette variation des styles visuels, qui ne cadre pas *a priori* avec la philosophie artistique et commerciale des éditeurs américains de l'époque, précède en fait de quelques années une vogue qui perdure encore aujourd'hui. En effet, « [t]hroughout the eighties, it became more and more difficult to pinpoint a house style at larger publishers. The individualization of creators and the stylistic diversification that resulted made it harder to distinguish, with a glance, the comic book pages that belonged to Marvel or DC<sup>370</sup>. » Bien que la majorité des *comics* Héritage appartient à une époque où l'uniformité visuelle des *comics* de superhéros est privilégiée, il apparaît donc que la rencontre de styles variés que l'éditeur québécois autorise au cours des années 1980, en rééditant les aventures de Wonder Woman, Superman et Batman, concorde avec la naissance d'un mouvement similaire chez les éditeurs américains eux-mêmes. Qui plus est, cela annonce la position des éditeurs québécois qui offriront des *comics* québécois originaux et qui, nous le verrons, laisseront libre-cours au déploiement des singularités stylistiques.

\*\*\*

L'adaptation du contenu fictionnel original dans les *comic book* de superhéros parus aux Éditions Héritage s'inscrit en somme dans un rapport de fidélité aux objets transférés. En ce sens, les libertés prises par l'éditeur québécois s'avèrent timides, voire accidentelles, particulièrement en ce qui concerne la traduction des *comics* et les déplacements qu'elle induit. Si certaines transformations ayant trait au récit se produisent plus fréquemment durant la première décennie d'activité de l'entreprise, la québécoisation des marqueurs américains d'ordres linguistique, culturel et géographique n'atteindra ainsi jamais le statut de phénomène généralisé. Dans l'ensemble, ces rééditions québécoises présentent des héros aux noms anglais évoluant dans un contexte culturel américain et à l'intérieur de nombreuses contrées étrangères, réelles comme fictives. Qui plus est, la langue que les personnages emploient n'est parsemée que de rares expressions proprement québécoises, lesquelles se résument à quelques sacres et insultes; la québécoité de la langue tient davantage du passage de l'anglais au français que de l'usage d'un français indéniablement québécois. Si l'importance de ces translations exceptionnelles ne doit pas être minimisée, ne serait-ce que parce qu'elles constituent les premières tentatives visant à ancrer le récit superhéroïque dans un cadre fictionnel québécois, leur rareté révèle tout de même la prudence des Éditions Héritage,

---

<sup>370</sup> *Ibid*, p. 126.

peu enclines à altérer avec trop d'audace les ingrédients d'une recette ayant déjà fait ses preuves aux États-Unis. L'éditeur de Saint-Lambert n'ose d'ailleurs jamais modifier le contenu textuel ou visuel des *comics* qu'il adapte à des fins censoriales, s'éloignant des pratiques ayant cours en France, aux Éditions Lug, par exemple, où des artistes retouchent au besoin les dessins jugés impudiques.

Le genre superhéroïque lui-même peut faire l'objet d'un constat similaire de prime abord, la reproduction et la transmission des modèles mis de l'avant par les deux principaux éditeurs américains prévalant dans la majorité des cas étudiés. Cela dit, le contact entre les séries provenant de Marvel et de DC Comics au sein d'une même production éditoriale engendre une uniformisation du genre en question et en instaure une définition englobante. Ainsi, dans les fascicules étudiés, le personnage superhéroïque correspond unilatéralement à l'archétype forgé chez Marvel, c'est-à-dire qu'il éprouve des faiblesses, des doutes et des contradictions qui le fragilisent. De plus, les mécanismes du récit feuilletonesque s'imposent à l'ensemble du catalogue, même à l'intérieur de séries qui n'y sont pas prédisposées. Enfin, le mélange des styles visuels au sein d'une même production éditoriale est accueilli sans tentative de camouflage et annonce l'assouplissement de l'industrie des *comics* de superhéros à l'égard de la singularité des artistes qu'elle embauche.

Il ne faut pas sous-estimer la tradition générique que les Éditions Héritage établissent par ce lot d'interventions plus ou moins mineures, mais aussi par la transmission fidèle du contenu des œuvres originales, puisque ces dernières posent les fondements d'un architexte auquel se référeront à plusieurs reprises les futurs producteurs québécois de bande dessinée de superhéros. D'ailleurs, le péri-texte inédit des *comics* Héritage a un rôle considérable à jouer dans la constitution de cet architexte, entre autres parce qu'il représente l'espace où se déploie une spécificité plus affirmée, affranchie des précautions que l'adaptation du récit suggère. La création d'un contenu éditorial et lectoral inusité octroie autrement dit aux acteurs impliqués dans la fabrication et la réception des *comics* Héritage l'occasion de mettre à profit leur esprit novateur. Ces derniers expriment et poursuivent alors avec plus de conviction la démarche entreprise par la transformation sporadique du contenu fictionnel des œuvres traduites.



## CHAPITRE IV

### LE PÉRITEXTE DES *COMICS* HÉRITAGE

Le chapitre précédent a révélé les transformations des *comic books* de superhéros induites par les éditeurs et les traducteurs à l'emploi des Éditions Héritage. S'il ne fait aucun doute que les objets transférés diffèrent des objets sources une fois leur adaptation complétée – ne serait-ce qu'en raison du processus de traduction qui, comme le veut l'adage, trahit en quelque sorte le texte original – les changements opérés se sont avérés somme toute ténus, révélant en fait une certaine fidélité face à l'objet américain. Or, cette relation semble se renverser lorsqu'il est question du périphrase<sup>371</sup> de cette production bédésque québécoise, lequel revêt à maintes reprises un caractère inédit et, partant, une spécificité accrue.

Le présent chapitre entend rendre compte de cette originalité en se penchant sur les contenus des trois lieux principaux où se déploie le périphrase dans les *comic books*. Notre attention se posera d'abord sur la page de couverture, qui constitue le premier point de rencontre entre l'œuvre et son lecteur. Seront ensuite analysés les espaces publicitaires qui encadrent le contenu fictionnel des œuvres. Les nombreuses rubriques éditoriales animées par les employés de la maison et les lecteurs des *comics* feront enfin l'objet d'une étude mettant en lumière la nouveauté dont ils se font porteurs, tant dans la sphère bédésque québécoise que par rapport aux *comics* américains. Cette analyse en trois temps révélera l'essentiel du travail de (re)création effectué par l'éditeur de Saint-Lambert alors qu'il tente d'offrir des bandes dessinées de superhéros spécifiquement adressées à un lectorat québécois.

#### 1. Premières impressions : la page de couverture

En tant que lieu où se produit le premier contact entre le lecteur et l'œuvre, la page de couverture jouit d'un statut privilégié qui conditionne sa forme et son contenu. En bande dessinée sérielle, elle

---

<sup>371</sup> Selon Gérard Genette, le périphrase consiste en l'ensemble des éléments trouvés « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes [...] »; G. Genette. *Seuils* [...], p. 11.

tend effectivement à convier une multiplicité d'objets en leur confiant chacun un rôle et un espace précis, désignés afin d'en tirer le meilleur profit.

## 1.1 L'illustration

### *La relation avec le titre de la série*

L'étude de la traduction des noms des personnages ayant déjà conduit à l'analyse des titres des séries, nous ne dirons qu'un mot de plus à leur sujet. Si le double rôle de désignation et de labellisation du nom superhéroïque a permis de comprendre le rapport entre le protagoniste d'une série, le titre de celle-ci et la marque qu'ils fabriquent ensemble, il reste à éclaircir le lien existant entre le titre d'une série et les illustrations avec lesquelles ils partagent la première de couverture. Signalons d'abord que, d'un point de vue spatial, le titre est toujours placé au-dessus de l'illustration, sans doute par souci d'efficacité commerciale. Celui-ci, en effet, jouit d'une immuabilité qui perdure au fil des numéros d'une même série; à l'inverse, l'illustration est quant à elle appelée à être renouvelée périodiquement. Pour le lecteur, le titre constitue ainsi un élément visuel constant et, conséquemment, plus facilement et plus rapidement identifiable que l'image qu'il chapeaute. D'ailleurs, lorsque plusieurs *comics* sont superposés de haut en bas dans les kiosques à journaux, la partie supérieure des couvertures seulement demeure visible. Il est plus logique d'y insérer le titre de la série en question qu'une illustration qui ne serait aperçue que partiellement par le lecteur, dans l'optique où le processus d'achat est ainsi simplifié et optimisé.

Mais au-delà de cette subordination de l'illustration au titre, la page de couverture instaure une certaine coopération entre ces deux éléments. Afin de bien saisir cette dernière, il est utile de rappeler une question que posait Roland Barthes au sujet des illustrations trouvées à l'intérieur d'un livre : « L'image double-t-elle certaines informations du texte, par un phénomène de redondance, ou le texte ajoute-t-il une information inédite à l'image<sup>372</sup>? » Pour faire court, la réponse fournie par Barthes postule que l'image, selon les usages, accomplit ces deux rôles. Elle participe ainsi *grosso modo* d'une relation d'ancrage lorsqu'elle donne à voir ce que le texte décrit et d'une relation de relais quand les éléments représentés visuellement complètent ceux décrits par le texte et font progresser activement le récit. Puisque la notion de relais concerne surtout les séries d'images – et donc davantage le récit bédéesque que son péri-texte – celle de l'ancrage se présente

---

<sup>372</sup> R. Barthes. « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 43.

comme la plus propice à être mise en application en page couverture. D'après Couégnas, « la théorie barthésienne de l' "ancrage" [...] paraît difficilement applicable au cas du titre et de l'image de couverture<sup>373</sup> » en raison de la complexité des relations sémantiques qui unissent ces deux composantes et qui outrepassent donc le simple processus de redoublement de sens. Toutefois, appliquée au présent corpus, la notion d'ancrage acquiert une pertinence indéniable. En effet, le titre apparaissant sur chacun des fascicules correspond au nom du superhéros dont on suit les aventures, lequel est justement mis en scène dans toutes les illustrations trouvées sur les couvertures des *comics* Héritage consultés. Il résulte donc de cette présence double du héros une certaine redondance typique de l'ancrage sémantique et qui n'est pas étrangère à la logique paralittéraire érigeant la répétition en principe fondamental. Ici, elle permet de confirmer la présence du héros éponyme dans la publication achetée, rappelant que le titre, en plus de sa fonction sérielle – puisqu'il désigne une série de publications –, renvoie aussi au contenu spécifique de chacun des numéros sur lesquels il figure. La redondance entre le titre et l'illustration procède aussi à la jonction des dimensions iconique et textuelle du médium bédéesque et facilite ainsi l'identification des personnages superhéroïques. L'allure et le nom de ces derniers ne laissent effectivement aucune place à l'ambiguïté : le costume de Spider-Man est orné d'un blason en forme d'araignée, la cape et le masque de Batman évoquent les ailes et les oreilles pointues d'une chauve-souris, le costume rouge et le masque cornu de Daredevil rappellent le diable, etc.

La relation d'ancrage entre le titre et l'illustration de couverture instaurée en vérité par les éditeurs américains à l'origine de ces publications est d'ailleurs préservée dans les rares cas où les Éditions Héritage se voient forcées de composer leurs propres illustrations de couverture. Rappelons qu'à certaines occasions, les éditeurs américains tardaient à faire parvenir aux Éditions Héritage les illustrations de couverture devant accompagner le prochain numéro d'une série donnée. Afin de respecter les échéanciers<sup>374</sup> et le rythme de publication qu'elle s'impose, l'entreprise québécoise choisit donc dans ces cas de produire elle-même des couvertures originales :

---

<sup>373</sup> D. Couégnas. *Introduction à la paralittérature*, [...], p. 47-48.

<sup>374</sup> L'éditeur soutient que ses *comics* sont préparés deux mois à l'avance; Anonyme. « Le Coin du Lecteur », dans D. O'Neil et J. Romita Jr. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 117/118, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], 1981, p. 26.

Quelques fois les couvertures des comics ne correspondaient pas à l'histoire intérieure. C'est vrai. Le matériel de la couverture arrivait plus tard des États-Unis que le matériel de l'intérieur. Comme nous avons des dates de publication très précises, il fallait substituer la couverture<sup>375</sup>.

Le procédé auquel recourt le plus communément l'éditeur consiste à reproduire une case trouvée à l'intérieur du récit, en lui retirant toute trace de texte et en lui apposant de la couleur. Dans le corpus retenu, seul les numéros 19/20 et 23/24 de la série *Daredevil* ont subi cette opération, quoiqu'il semblerait que « ce procédé a [...] été employé très régulièrement jusqu'en 1981<sup>376</sup> ». Ces deux cas actualisent cela dit à leur tour la relation d'ancrage décrite ci-dessus en exposant clairement le héros éponyme au sein de leurs illustrations de couverture respectives. Le rapport entre le titre et l'image qu'il surplombe survit donc, dans ces exemples, aux manipulations de l'éditeur, qui innove tout en conservant un aspect primordial du prototype péri-textuel établi auparavant.

### *Le contenu représenté*

À l'instar du récit des *comics* Héritage, qui ne subissait occasionnellement que de légères modifications, leurs illustrations de couverture s'avèrent généralement être des reprises de celles des publications originales américaines. Ainsi, exception faite des deux couvertures maison mentionnées ci-dessus, les scènes représentées demeurent identiques d'une édition à l'autre d'un même numéro : le héros omniprésent figure dans une position périlleuse, soumis dans 77 cas sur 99 au vilain qu'il affrontera dans le récit. En ce sens, l'illustration récupère un moment de l'intrigue en exacerbant toutefois la teneur sensationnaliste et la tension dramatique qui en sont caractéristiques. Le héros, rarement triomphant, semble sur le point de succomber à ce qui s'annonce comme son dernier combat. Par exemple, le numéro 26 de la série *L'Incroyable Hulk* montre le protagoniste épuisé sur le point de se faire écraser par le pied robotique géant du vilain Modok. Dans la même veine, le numéro 124/125 de la série *Capitaine America* représente le héros étoilé et ses acolytes, Spider-Man et Nick Fury, faits prisonniers par Arsenal.

---

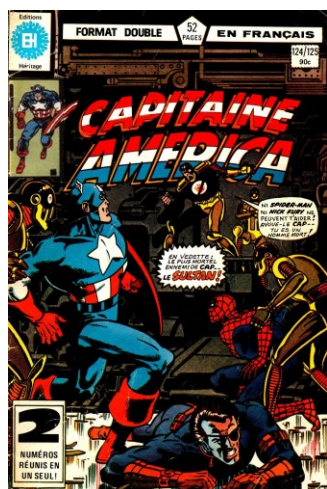
<sup>375</sup> Goglue [pseudonyme]. « Le Coin du lecteur », dans L. Wein et J. Buscema. *Thor*, n° 61/62, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], août 1977, p. 19.

<sup>376</sup> A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 51

Figure 8 : Couverture de *L'Incroyable Hulk*, n° 26, Éditions Héritage.



Figure 9 : Couverture de *Capitaine America*, n° 124/125, Éditions Héritage.



Ce canevas est imité par les Éditions Héritage lorsqu'elles confectionnent leurs propres couvertures. Ainsi, les deux numéros de la série *Daredevil* concernés mettent en scène le héros éponyme dans une position de danger, voire d'échec. Dans la première illustration (n° 19/20), il s'apprête à se faire assener un coup de pied par Spider-Man – qui confond momentanément Daredevil pour un vilain –, tandis que dans la seconde (n° 23/24), il se retrouve enfermé dans une cage dont il ne parvient pas à s'extirper.

Figure 10 : Couverture de *Daredevil*, n° 19/20, Éditions Héritage.



Figure 11 : Couverture de *Daredevil*, n° 23/24, Éditions Héritage.



Par ailleurs, ces deux images font à leur tour écho au récit contenu dans ces *comics*, étant donné qu'elles constituent à l'origine des cases trouvées à même ces œuvres. Une fois de plus, lorsqu'elles se voient impliquées dans la création d'une illustration de couverture, les Éditions Héritage se

conforment donc au modèle péri-textuel qu'elles véhiculent habituellement lorsqu'elles récupèrent les couvertures américaines originales.

Bien que les illustrations de couverture des *comics* Héritage demeurent fidèles, dans l'ensemble, à celles des objets initiaux, subsistent aussi quelques altérations provoquées par l'éditeur québécois en raison de contraintes liées au marché et à la matérialité des rééditions locales. Puisque les *comics* de superhéros intègrent abondamment les phylactères dans leurs couvertures, la traduction de ces derniers se pose d'abord comme une adaptation incontournable à laquelle les Éditions Héritage doivent procéder. L'intelligibilité de l'action poursuivie par la traduction du récit se trouve alors actualisée dans la page frontispice des fascicules. La couverture de *L'Étonnant Spider-Man* n° 145/146 conserve et traduit ainsi le texte informatif précisant au lecteur l'identité du vilain représenté : « Voici : la menace du Penseur aliéné et de son terrifiant Androïde<sup>377</sup> ! » Ensuite, sur le plan technique, les couleurs employées par les Éditions Héritage diffèrent à divers moments de celles utilisées dans les éditions originales. Les rédacteurs du *Guide des comics Héritage* offrent deux explications possibles à ce sujet :

Nous supposons que l'éditeur québécois recevait les couvertures originales en noir et blanc et qu'il devait réinventer les couleurs à cause des délais de production trop serrés, sans savoir exactement ce que l'édition originale proposait. Il est également possible que l'éditeur, même en ayant sous la main les couleurs de la version américaine, ne disposait tout simplement pas des mêmes teintes de couleurs, ce qui le forçait à changer du tout au tout l'aspect de la couverture<sup>378</sup>.

Cette deuxième hypothèse paraît la plus probable, étant donné que les couleurs ne varient généralement pas drastiquement d'une édition à l'autre. Le cas de *L'Incroyable Hulk* n° 23 (*The Incredible Hulk* n° 164, en version originale) entre autres, est représentatif des différences chromatiques observables dans le corpus analysé.

---

<sup>377</sup> R. Stern. J. Romita Jr. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 145/146, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], juillet 1983, première de couverture.

<sup>378</sup> A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 53.

Figure 12 : Couverture de *L'Incroyable Hulk*, n° 23, Éditions Héritage.



Figure 13 : Couverture de *The Incredible Hulk*, n° 164, Marvel Comics.



Les couleurs de la couverture originale sont maintenues, quoiqu'elles se manifestent dans des teintes plus pâles. En outre, il est difficile de croire que le hasard ait fait en sorte que des éléments triviaux de l'image comme les vêtements des personnages secondaires soient de mêmes couleurs (le jaune, le rouge et l'orangé) dans les deux versions de l'œuvre; les Éditions Héritage disposent donc vraisemblablement des couvertures originales en couleur au moment d'imprimer leurs *comics*, sans toutefois posséder le matériel nécessaire pour les reproduire avec la plus grande exactitude.



La dimension physique des *comics* Héritage est aussi la cause de certaines des manipulations subies par les illustrations de couverture. Effectivement,

[d]urant la majeure partie de leurs 19 années de publication, les éditions [sic] Héritage ont publié leurs comics dans un format un peu plus grand que celui des éditeurs américains. Ainsi, lors de la mise en page, la couverture américaine n'occupait pas tout l'espace disponible forçant le recours à une marge noire bordant les côtés de l'illustration<sup>379</sup>.

Cette astuce est employée à 14 reprises dans les œuvres du corpus étudié, de 1973 à 1986, ce qui lui confère un statut relativement marginal. Frank Main, l'un des traducteurs / lettrés embauchés par l'éditeur québécois, trouve une autre solution pour remplir l'espace laissé vacant par les illustrations de couverture : « Il s'est affairé durant plusieurs années à éliminer cette bande noire en complétant le dessin de la couverture américaine pour combler l'espace de l'édition québécoise<sup>380</sup>. » Cela dit, cette stratégie ne semble pas avoir été imitée par les autres employés de la maison et on peut d'ailleurs douter de son application répétée par Main lui-même. Aucun exemplaire du corpus étudié dans cette thèse ne comporte effectivement de telles illustrations. Qui plus est, le *Guide des comics Héritage* stipule plus loin que Main a travaillé pour l'éditeur de Saint-Lambert durant l'année 1971 uniquement (et non « durant plusieurs années »), ce qui laisse croire que ce genre de modifications des couvertures est rarissime. En fait, les Éditions Héritage procèdent plus couramment à l'agrandissement (au « zoom ») des illustrations originales, retranchant ce faisant une partie du dessin. La couverture de *Thor* n° 50 (*The Mighty Thor* n° 240), par exemple, est privée de quelques détails apparaissant au bas de l'image originale : l'auriculaire de la main droite de l'homme figurant à cet endroit a été légèrement amputé au passage, entre autres<sup>381</sup>.

---

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>380</sup> *Ibid.*

<sup>381</sup> Cet exemple comporte aussi la bordure noire décrite précédemment. Elle est quelque peu amincie grâce à l'agrandissement de l'illustration.

Figure 14 : Couverture de *Thor*, n° 50, Éditions Héritage.



Figure 15 : Couverture de *The Mighty Thor*, n° 240, Marvel Comics.



Sans doute parce qu'il ne nécessite pas l'intervention d'un artiste et qu'il se déploie de manière plus esthétique, ce procédé reste le plus fréquemment utilisé par les Éditions Héritage.

Une dernière action posée par l'éditeur québécois en ce qui concerne les illustrations de couvertures consiste en leur sélection. Pour tous les numéros doubles publiés par l'éditeur, ce dernier doit théoriquement retenir une seule des deux couvertures accompagnant les numéros « simples » originaux. Théoriquement, car rien n'indique que les éditeurs aient réellement eu à leur disposition les deux couvertures en question au moment de mettre un *comic* donné sous presse. Rappelons en effet que Marvel Comics, en particulier, avait pour habitude de remettre tardivement à l'éditeur québécois les illustrations des pages de couverture de leurs plus récents *comics*, forçant ainsi les Éditions Héritage à user d'inventivité pour créer des couvertures originales. Or, en suivant cette logique, il y a fort à parier que l'éditeur de Saint-Lambert n'avait bien souvent en sa possession que l'illustration de couverture du premier (et du plus ancien) des deux fascicules réunis dans un numéro double. Cela expliquerait que seulement 23 des 75 formats doubles compris dans le corpus étudié adoptent la couverture du second numéro qu'ils contiennent. D'ailleurs, les Éditions Héritage n'ont pas laissé d'indices quant à la raison les ayant motivées, à quelques reprises, à opter plutôt pour ces illustrations plus récentes. D'après Rosaire Fontaine, corédacteur du *Guide des comics Héritage*, l'existence de ces cas relève pratiquement de choix aléatoires<sup>382</sup>. Il est vrai que, les illustrations des *comics* produits par Marvel se déclinant presque toutes selon la recette unique précédemment décrite, aucune facette de leur contenu ne semble les distinguer suffisamment pour justifier objectivement leur sélection ou leur rejet. Pour l'instant, il faut donc remettre au hasard ou au goût des éditeurs la responsabilité de ces cas où la couverture du second numéro d'un format double est préférée à celle du numéro qui la précède<sup>383</sup>.

Il appert ultimement que toutes les caractéristiques de l'illustration de couvertures décrites condensent le contenu du récit afin d'en offrir un aperçu exaltant. L'illustrateur peut ainsi exposer tout son savoir-faire en créant une image spectaculaire et minutieusement conçue, qui se rapproche d'une affiche. L'action illustrée synthétise quant à elle un moment fort de l'intrigue, généralement

---

<sup>382</sup> Rosaire Fontaine m'a fait part de cette hypothèse lors d'un échange de messages électroniques, le 20 décembre 2017.

<sup>383</sup> Signalons toutefois qu'un bref survol de cas similaires n'étant pas compris dans le corpus retenu pointe en direction d'une certaine autocensure. Ainsi, *Capitaine America* n° 90/91 laisse de côté l'illustration de couverture du premier de ses deux numéros alors que celle-ci représente, dans la publication originale, un homme costumé se dressant devant une foule effectuant le salut nazi. Derrière celui qui apparaît comme le vilain de l'intrigue brûle une croix chrétienne. Le numéro 96/97 de la même série fait aussi l'impasse sur une illustration montrant le héros éponyme évitant les tirs de pistolets d'officiers nazis. Des recherches plus poussées permettraient peut-être de révéler une réticence de l'éditeur québécois quant à la représentation de la Seconde Guerre mondiale, ou plus précisément d'un régime nazi en position de force.

celui de la confrontation entre le héros et son ennemi. À ce titre, l'illustration remplace en partie le résumé habituellement trouvé en quatrième de couverture d'un roman. Puisque ce dernier est absent des *comics* américains, qui réservent leur quatrième de couverture à la publicité, il revient à l'illustration de couverture de donner un avant-goût du récit, notamment en recourant conjointement à l'image et au texte (via les phylactères) afin de transmettre un maximum d'informations au lecteur potentiel. Autrement dit, les caractéristiques de l'illustration de couverture des *comics* Héritage contribuent à l'exercice de sa fonction publicitaire. En analysant les romans en fascicules de la série *IXE-13, l'as des espions canadiens*, Denis Saint-Jacques observait un phénomène semblable lorsqu'il affirmait ainsi que la « page de titre illustrée » participe du métatexte publicitaire, dont la « fonction est à la fois d'information et d'incitation à l'achat comme il en va de toute publicité<sup>384</sup>. » Le même constat s'applique aux *comics* Héritage et, du même coup, aux *comics* américains de superhéros. Il s'agit d'établir clairement les paramètres de l'expérience à laquelle se livrera le lectorat : la présence du héros éponyme est assurée, l'identité du vilain à vaincre est suggérée ou révélée, le conflit au cœur de l'intrigue est annoncé; bref, les règles du jeu sont dévoilées au lecteur. Il ne lui reste qu'à apprécier les quelques surprises que cette (ré)itération précise du jeu comporte<sup>385</sup>. Car justement, l'illustration de couverture ne révèle pas tout de l'œuvre et suscite un certain mystère; « elle attire, séduit, intrigue le lecteur potentiel, tient lieu de miroir de ces fantasmes<sup>386</sup> » et le pousse donc, pour toutes ces raisons, à se procurer l'œuvre qu'elle accompagne.

## 1.2 Le titre de l'épisode

Genette, à la suite de Charles Grivel et de Léo Hoek, remarque que le titre d'une œuvre littéraire possède trois fonctions principales : « 1. identifier l'ouvrage, 2. désigner son contenu, 3. le mettre en valeur<sup>387</sup> ». La première, donc, sert essentiellement à distinguer un ouvrage d'un autre, à le reconnaître parmi ses semblables (et ses concurrents). La seconde possède une portée descriptive

---

<sup>384</sup> Cette observation émise au sujet d'une production littéraire sérielle se transpose aisément au domaine du *comic book*, qui, comme il a été expliqué, emprunte à la paralittérature certains de ces procédés péritextuels; D. Saint-Jacques. « L'idéologie dans le texte », dans Coll. *Le Phénomène Ixe-13*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1984, p. 287.

<sup>385</sup> Cette conciliation qui peut sembler paradoxale de la nouveauté et de la similitude au sein d'une production sérielle a été identifiée à maintes reprises comme étant constitutive des objets paralittéraires. Voir entre autres : D. Couégnas. *Introduction à la paralittérature*, [...] p. 66-68; P. Bleton. *Ça se lit comme un roman policier. Comprendre la lecture sérielle*, Québec, Les Éditions Nota Bene, coll. « Études culturelles », 1999, p. 45.

<sup>386</sup> D. Couégnas. *Introduction à la paralittérature*, [...] p. 48.

<sup>387</sup> G. Genette. *Seuils*, [...], p. 80.

et fournit quelques précisions au lecteur quant à la teneur du récit raconté dans l'œuvre. La dernière est associée à la deuxième et s'avère être son pendant connotatif. Ainsi, elle permet au contenu de l'œuvre de se présenter sous un jour susceptible d'éveiller l'intérêt du lectorat. Or, la mise en pratique de ces notions est complexifiée, dans le cas des productions sérielles, puisque des titres de deux ordres différents se superposent fréquemment. Le titre de la série (par exemple, *L'Étonnant Spider-Man*) et le titre d'un épisode précis (comme « Les ailes de la terrible Mouche ») se côtoient et se partagent, semble-t-il, les fonctions énumérées ci-dessus. Il a déjà été montré que le titre sériel, qui jouit d'un emplacement privilégié sur la couverture, sert surtout à identifier la série elle-même et son protagoniste. Cela dit, il semble déléguer les autres fonctions du texte titulaire au titre épisodique, qui se veut logiquement plus explicite quant au contenu d'un épisode donné.

Ce dernier, en effet, revêt essentiellement deux formes, lesquelles ne sont pas mutuellement exclusives. Dans un premier temps, le titre épisodique se présente comme un court énoncé résumant le cœur de l'intrigue contenue dans l'opus qu'il désigne. L'on retrouve dans cette catégorie, parmi d'autres, « Les X-Men contre les X-Men », « Le Capitaine se fâche! », « Une crise sur le campus! », « Sunfire frappe de nouveau! », « Passagers de l'espace », « Un dragon aux portes! », « Bagarre sous Manhattan! » ou plus simplement « On cherche Reed Richards ». Dans un second temps, le titre épisodique se pare d'une fonction connotative forte et se module sensiblement selon le même code que celui observé par Anne-Marie Thiesse, lors de son enquête portant sur le roman-feuilleton français de la Belle Époque : « on ne cesse de découvrir des “supplices”, “calvaires”, “martyrs”, et les adjectifs à valeur superlative foisonnent (“mortel”, “éternel”, etc.)<sup>388</sup>. » Ainsi retrouve-t-on répartis dans les différentes séries du corpus les titres suivants, entre autres : « Les victimes! », « La marque du fou furieux », « Angoisse au deuxième degré! », « Tue ou meurs! », « La mort frappe à la porte! », « Qui veille la mort! ». Il s'agit moins, dans ces cas, de renseigner le lecteur quant aux détails du récit (identité du vilain, nature du conflit...) que d'émouvoir par le suspense. Le danger qui guette le héros, tel que le montre l'illustration de couverture, est amplifié par ces formulations intrigantes, voire inquiétantes, et par le recours à la phrase exclamative, présage d'un événement narratif surprenant.

---

<sup>388</sup> A.-M. Thiesse. *Le roman du quotidien* [...], p. 141.

Malgré ces fonctions jouées par le titre épisodique, celui-ci n'apparaît pas toujours en page de couverture et, si cela se produit, la taille des caractères qui le composent est systématiquement inférieure à celle du titre sériel. En fait, le lieu de prédilection du titre épisodique reste la première page du récit, où figurent aussi généralement les noms de ses auteurs. Ce traitement particulier donne à croire que le titre épisodique revêt une importance de second degré. Cela s'explique sans doute par le fait que le titre sériel et l'illustration de couverture fournissent à eux seuls suffisamment de détails quant à la teneur d'un *comic book* et rendent conséquemment le titre épisodique redondant. Autrement dit, ce dernier réitère un contenu thématique et un ton sensationnaliste déjà véhiculés par les deux composantes dominantes du péri-texte, aussi bien dans les œuvres originales que dans leurs rééditions québécoises : si une image vaut mille mots, l'illustration de couverture suffit sans doute à désigner et à mettre en valeur le contenu d'un *comic book*, de même qu'à lui donner une identité distincte. Dans cette optique, le titre épisodique joue les seconds violons d'une illustration dont il s'avère le pendant textuel et emphatique.

### 1.3 Les encadrés<sup>389</sup> et les bandeaux

Au-delà des éléments visuels et textuels liés au récit qu'elle accompagne, la page de couverture des *comics* Héritage est parsemée d'encadrés et de bandeaux constituant un gabarit relativement stable. Lorsque analysés un à un, ces divers éléments péri-textuels trouvés sur la page de couverture de la majorité des *comics* Héritage témoignent tantôt de la particularité du marché québécois, tantôt encore de l'évolution des ambitions commerciales des Éditions Héritage à l'égard de leur production bédéesque.

#### *Le nombre de pages et la couleur*

Les chapitres précédents ont déjà permis d'aborder la question de l'utilisation de la couleur et du nombre de pages instables des *comics* Héritage. Or, il reste à préciser que ces deux paramètres ont un impact sur la couverture de certaines publications, qui les met en valeur dans un espace leur étant réservé. Ainsi, dès 1970, un bandeau positionné au-dessus de l'illustration de couverture indique le format adopté par un *comic* donné. Les numéros simples auxquels sont ajoutées des rubriques éditoriales inédites portent par exemple la mention « format spécial ». Les inscriptions

---

<sup>389</sup> Le terme que j'utilise ici se veut une traduction de l'expression anglaise consacrée « corner box ». Elle renvoie à toutes ces « boîtes » qui ornent la page de couverture et qui contiennent des données textuelles et visuelles primordiales.

« format double » et « 52 pages », positionnées côte à côte, accompagnent et décrivent quant à elles les numéros doubles, tandis que l'énoncé « en couleur » renseigne le lecteur quant au recours à l'impression quadrichrome caractéristique de certains *comics* parus à partir de 1983. Toutefois, dans le corpus étudié, l'emploi du bandeau annonçant la couleur dans une publication n'est pas systématique; ce sont les indications quant au format des numéros qui prévalent et qui occupent généralement l'espace restreint disponible en tête de couverture.

Qui plus est, certains fascicules insistent particulièrement sur l'annonce de leur format en la répétant dans l'encadré figurant dans le coin inférieur gauche de la page de couverture. Dans les *comics* originaux, cet espace possède des fonctions qui varient selon le lieu de vente desdits *comics*. En effet, chaque bande dessinée de superhéros publiée par Marvel et DC Comics se décline à l'époque en deux versions : la première vouée au circuit des tabagies et des kiosques à journaux et la seconde destinée au *direct market* (marché direct), soit celui des librairies spécialisées. Parce que les avantages consentis au commerçant et que les conditions concernant le retour des invendus diffèrent en fonction du lieu de vente, les éditeurs utilisent l'encadré précédemment mentionné pour distinguer facilement les deux versions d'un même *comic book*. Ainsi, il est occupé par un code à barres dans le premier cas et par une illustration représentant un héros de la maison dans le second cas<sup>390</sup>. Cela dit, puisque ces considérations n'affectent pas les Éditions Héritage, le Québec voyant émerger lentement ce marché à deux vitesses à partir des années 1980 seulement, celles-ci récupèrent l'encadré concerné à d'autres fins. À certaines occasions, elles conservent l'illustration présente dans les versions originales mises en vente dans le marché direct, laquelle agit comme une publicité. Si la tête de Spider-Man est affichée sur un exemplaire de *Fantastic Four*, par exemple, elle rappelle au lecteur la famille d'œuvres (et de superhéros) auxquelles la série appartient et l'incite à se procurer un titre en cela complémentaire. Plus fréquemment, l'éditeur recourt à cet encadré afin de rappeler que leurs *comics* comportent « 2 numéros réunis en un seul! », réitérant du même coup l'information transmise par le bandeau couronnant l'illustration de couverture.

---

<sup>390</sup> Avant que ce stratagème ne soit mis en place, il était possible pour un libraire spécialisé – qui n'est pas autorisé à retourner les invendus, puisque les éditeurs lui consentent déjà un rabais important à l'achat des *comics* – de se faire passer pour marchand de journaux et, ainsi, de profiter des remises réservées à ces derniers en retour des stocks n'ayant pas été écoulés. Ce simple élément péritextuel permet donc aux éditeurs et à leurs distributeurs de déterminer hors de tout doute la provenance réelle des publications qui leur sont renvoyées.

Encore une fois, le contenu se dote alors d'une fonction publicitaire en misant sur ce qui constitue aux yeux des éditeurs une plus-value par rapport aux *comics* originaux :

À l'époque où Hulk se vendait 15c [sic] en français, les revues américaines se vendaient 10c. Aujourd'hui ces mêmes comics américains se vendent 35c pour 17 pages d'aventures et 15 pages d'annonces. Avec nos nouveaux 'Formats Doubles' nous vous offrons 44 pages d'aventures pour 60c. Faites vous-même la comparaison<sup>391</sup>.

Ce rapport quantité / prix qui avantage les *comics* Héritage explique que la page de couverture se voit affublée d'un, sinon de deux espaces visant à faire la promotion du format double, puisqu'il s'agit de l'un des principaux arguments – avec la langue, comme le deuxième chapitre de cette thèse l'a montré – pouvant amener le lecteur à les préférer aux *comics* originaux.

De plus, l'annonce de la couleur dans certaines séries participe en quelque sorte de ce même esprit de concurrence. Comme nous le verrons plus loin, la monochromie des *comics* Héritage est déplorée à maintes reprises par les lecteurs, qui souhaitent obtenir un produit visuel aussi fidèle que possible aux publications originales (en couleurs). Lorsque l'éditeur québécois parvient à pallier cette lacune que ses publications trainent depuis près de 15 ans, il s'assure donc de signaler clairement ce changement attendu par une part considérable de sa clientèle. Autrement dit, les informations présentes sur la page de couverture au sujet du format des *comics* Héritage et de leur emploi de la couleur constituent autant d'armes permettant à l'éditeur de Saint-Lambert de rivaliser avec les versions originales de ses propres publications, auxquelles il fait concurrence.

### *Le logotype de l'éditeur*

Le logo de la maison d'édition qui figure dans le coin supérieur gauche de la page de couverture connaît quant à lui sept itérations révélant différentes stratégies commerciales mises en branle par l'éditeur québécois<sup>392</sup>. La première forme adoptée par le logo consiste en la simple mention « Comics Soleil », égide sous laquelle les Éditions Héritage prévoient initialement publier leurs *comic books*<sup>393</sup>. Ensuite, cette inscription est accompagnée à l'arrière-plan d'un dessin représentant un soleil jaune, d'abord, puis bleu, dès la publication de *L'Incroyable Hulk* n° 2 (automne 1968). En janvier 1969, l'appellation « Comics Soleil » disparaît et cède sa place au logo « EH », autour

<sup>391</sup> Goglue [pseudonyme]. « Le Coin du lecteur », [...] p. 19.

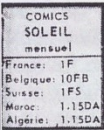
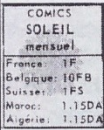



<sup>392</sup> La plupart de ces itérations sont décrites dans A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 37.

<sup>393</sup> L'ours imprimé dans les trois premiers *comic books* publiés par Héritage (*L'Incroyable Hulk* n°s 1 et 2, *Fantastic Four* n° 1) identifie plutôt l'entreprise sous le vocable des Éditions Soleil.



duquel apparaissent les mentions « comics français » et « Éditions Héritage ». Au printemps de l'année 1970, ce même logo acquiert sa forme finale alors qu'il est superposé au soleil bleu des « Comics Soleil ». Comme l'observent avec justesse les rédacteurs du *Guide des comics Héritage*, « [c]e qui est captivant, c'est qu'en examinant l'évolution de ce logo, on peut voir apparaître étape par étape chacune des caractéristiques qui formeront le logo définitif des éditions Héritage<sup>394</sup>. »

**Figure 16 : Le logo des Éditions Héritage au fil des ans<sup>395</sup>**

TITRE	ÉVOLUTION DU LOGO	DATE DE PARUTION	LOGO
<i>Hulk n° 1</i>	Ce comic porte uniquement la mention Comics Soleil.	Septembre 1968	
<i>Fantastic Four n° 1</i>	En trame de fond, derrière la mention Comics Soleil, on y voit un cercle jaune pâle qui représente un soleil.	Septembre 1968	
<i>Hulk n° 2</i>	Le soleil devient bleu avec des pointes définies; on voit alors les premiers signes de ce que sera le logo Héritage définitif.	Automne 1968	
<i>Spider-Man n° 1</i>	La mention Comics Soleil a disparu, de même que le soleil; le nom Éditions Héritage ainsi que les lettres EH font leur première apparition.	Janvier 1969	
<i>Spider-Man n° 2 et Hulk n° 3</i>	Les lettres EH de <i>Spider-Man</i> n° 1 ont été combinées au soleil apparaissant sur <i>Hulk</i> n° 2 pour devenir le symbole le plus reconnu des amateurs de super-héros au Québec et ce, pour les deux prochaines décennies.	Printemps 1970	

En effet, ce dernier logo accompagne la majorité des *comics* de l'éditeur de Saint-Lambert, comme l'illustrent ses 86 apparitions dans le corpus étudié. Une fois mis en place, il constitue une part importante de l'identité visuelle des *comics* Héritage, voire des *comics* publiés en français au Québec, comme le montrera le prochain chapitre de cette thèse. Cela dit, l'adoption de ce logo stable n'empêche pas les Éditions Héritage de poursuivre leurs expérimentations à quelques reprises. En 1972, alors que le catalogue bédéesque de l'éditeur est en pleine expansion, une

<sup>394</sup> A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 37.

<sup>395</sup> Tableau tiré de A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 37.

dernière tentative est faite afin de distinguer cette production du reste des activités de la maison Héritage. Ainsi, « certains comics [...] arboreront le logo « PS » pour Payette & Simms plutôt que l'habituel « EH » des éditions Héritage<sup>396</sup>», faisant allusion au nom de l'entreprise détenant les Éditions Héritage. Aucun exemple de ce type ne figure dans le corpus analysé, cependant, ce qui laisse entrevoir la marginalité de ces cas. Par ailleurs, le logo iconique des Éditions Héritage est abandonné ponctuellement à partir de 1984, alors que lui sont substitués ceux de DC Comics et de Marvel Comics, éditeurs des *comics* originaux traduits par l'entreprise québécoise. Huit numéros des séries *Superman*, *L'Étonnant Spider-man* et *Les Mystérieux X-Men* parus de 1984 à 1986 subissent ainsi ce traitement. À une époque où les ventes des *comics* de superhéros publiés par les Éditions Héritage chutent, ces dernières ont vraisemblablement essayé de faire d'une pierre deux coups en misant sur le pouvoir d'attrait des marques que les noms de ces grandes entreprises représentent, tout en rapprochant un peu plus le péri-texte des *comics* français de celui des objets originaux. Ce dernier geste répond d'ailleurs aux demandes récurrentes du lectorat et s'inscrit dans une lignée de décisions prises en ce sens (comme le choix d'une impression en quadrichromie, entre autres). Autrement dit, après avoir consolidé et fait perdurer un logo qui établit, par son originalité, une identité commerciale singulière, les Éditions Héritage semblent tenter le tout pour le tout, alors que les ventes de leur production superhéroïque déclinent, en lui préférant des marques potentiellement plus fortes.

### *Le prix de vente et le numéro du fascicule*

Contrairement aux versions américaines, celles produites au Québec par les Éditions Héritage après 1968 n'affichent pas leur prix de vente et leur numéro sous le logo de la maison, dans le coin supérieur gauche, mais bien dans un encadré distinct situé dans le coin supérieur droit de la page de couverture. En effet,

[d]ès les tout premiers débuts des éditions Héritage, nous retrouvons sur les couvertures un petit timbre, en haut à droite, donnant le numéro du comic ainsi que le prix de vente. Sur les éditions originales américaines, cette vignette avait un tout autre usage : elle contenait le sceau du « Comics Code Authority »<sup>397</sup>.

Or, puisque le Comics Code n'est pas appliqué sur le territoire canadien, ce sceau y perd sa pertinence et son intelligibilité. Plutôt que de l'abandonner complètement, les Éditions Héritage y déplacent donc des données péri-textuelles dont l'emplacement a peu d'incidence sur le processus

<sup>396</sup> *Ibid.*

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 54.

d'achat du lecteur : le coin supérieur droit est effectivement celui qui se retrouve caché lorsque les *comics* sont disposés horizontalement, les uns par-dessus les autres, dans les kiosques à journaux ou sur les étagères. Il aurait été impensable d'y disposer des éléments permettant d'identifier l'éditeur ou encore le protagoniste de la publication. En ce sens, le prix et le numéro des fascicules – qui revêtent une fonction publicitaire et identificatoire certes moins manifeste – deviennent plus sujets à une réorganisation spatiale. D'ailleurs, dans les *comics* Héritage, ils conservent presque toujours leur emplacement inédit, bien qu'ils retrouvent à neuf reprises dans notre corpus leur lieu d'origine, dans le coin supérieur gauche de la couverture.

Cela étant dit, le déplacement de ces éléments dans les rééditions québécoises suppose qu'il faille remplir l'espace laissé vacant par la relocalisation du prix de vente et de la numérotation des publications. L'éditeur procède alors à un travail de comblement menant parfois à quelques maladroites. Par exemple, sur la couverture de *L'Étonnant Spider-Man* n° 129/130, le vide occasionné par le déplacement susmentionné est comblé par l'application d'une couleur se fondant dans le décor mis en scène. Le cadre noir délimitant l'emplacement original du prix et du numéro du fascicule, par contre, apparaît toujours et occasionne une fragmentation injustifiée de l'illustration, dans la mesure où ledit cadre ne délimite plus rien désormais et a perdu sa raison d'être. Ce résultat est toutefois évité lorsque les Éditions Héritage procèdent à la réorganisation plus approfondie des éléments trouvés en page de couverture. Ainsi, le titre de la série *L'Incroyable Hulk* dispose dans plusieurs rééditions françaises d'une police de caractère différente de celle des éditions originales. Dans le numéro 72/73, par exemple, l'éditeur québécois recourt à l'ancien logo de la série, conçu afin d'occuper un espace horizontal plus grand que le nouveau. Le vide que le déplacement du prix et de la numérotation de même que l'abandon de l'icône du protagoniste induisent se trouve comblé par l'utilisation opportune d'un autre élément du péri-texte.

Au-delà de la place physique qu'il occupe sur la page de couverture, le prix de certains *comics* Héritage fournit d'importants indices quant à la nature de l'entente initialement conclue entre l'éditeur québécois et Marvel Comics. En 1968, « aucun super-héros Marvel n'est traduit en français sur une base régulière dans la francophonie<sup>398</sup>. » Les Éditions Héritage obtiennent donc les droits de diffuser leurs *comics* outre-mer, comme l'attestent les prix en devises française, belge,

---

<sup>398</sup> *Ibid*, p. 38.

suisse, algérienne et marocaine figurant sur la page couverture des trois premiers fascicules publiés par l'éditeur québécois. Qui plus est, « on retrouve dans l'ours de ces comics la mention “Tous droits réservés – Copyright français”<sup>399</sup>. » Cette mention montre bien l'étendue des droits acquis par Héritage à l'époque, qui « ont pour frontière la langue et non un pays<sup>400</sup>. » Or, rien n'indique que ces *comics* aient effectivement circulé en Europe; la structure de distribution de cet éditeur naissant peine déjà à bien alimenter les points de vente québécois. Par ailleurs, ce sont plutôt les publications des Éditions Lug, situées à Lyon, qui s'assureront de la traduction et de la diffusion des *comics* Marvel dans le marché francophone européen, à partir de février 1969<sup>401</sup>. En ce sens, l'ours des *comics* Héritage publiés à partir de 1970 – puisqu'aucun numéro ne paraît en 1969 – porte désormais la mention suivante : « Copyright © canadien par LES ÉDITIONS HÉRITAGE INC<sup>402</sup>. » Les projets d'exportation des *comics* Héritage ont donc fait l'objet d'une révision assez rapide, limitant la portée effective du copyright détenu par les Éditions Héritage au territoire canadien pour la totalité des rééditions des œuvres de Marvel<sup>403</sup>.

### *L'icône du protagoniste*

Au cours de l'époque qui nous occupe, une représentation du protagoniste de chaque *comic book* apparaît aussi dans le coin supérieur gauche, généralement sous le logo de l'éditeur. Cette icône est positionnée à cet endroit pour la même raison que le titre figure en haut de page : elle permet au lecteur de reconnaître plus facilement l'identité de différents *comic books* lorsque ceux-ci sont superposés sur les rayons des tabagies et des kiosques à journaux. L'utilité de cette image miniature du superhéros éponyme demeure donc tout aussi pertinente en contexte québécois qu'en sol américain, puisque les *comics* des Éditions Héritage circulent dans les mêmes types de points de vente que ceux empruntés par les publications originales. Le corpus analysé comporte même un

<sup>399</sup> *Ibid.*

<sup>400</sup> *Ibid.*

<sup>401</sup> Plus précisément, il s'agit des magazines *Fantask* (février 1969-août 1969), *Strange* (janvier 1970-mars 1998) et *Marvel* (avril 1970-avril 1971); S. Carletti et J.-M. Lainé. *Nos années Strange [...]*, p. 18-22.

<sup>402</sup> Voir par exemple : S. Lee et J. Kirby. *Capitaine America*, n° 1, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], juin 1970, p. 1.

<sup>403</sup> Il est plus difficile de connaître exactement la latitude dont jouissent les Éditions Héritage en ce qui concerne la distribution des adaptations des œuvres de DC Comics, puisque l'ours trouvé à l'intérieur de celles-ci se montre imprécis. Par exemple, dans la série *Superman*, il est indiqué que « SUPERMAN est publié par LES ÉDITIONS HÉRITAGE INC., siège social : 300 Arran, St-Lambert, Qué., selon entente avec DC COMICS INC. » Il est toutefois peu probable que l'éditeur québécois ait tenté de rivaliser avec les éditeurs européens Interpresse, Arédit et Sagédition, entre autres, qui publient les rééditions françaises des publications de DC Comics et les distribuent au Québec, durant les années 1970.

cas où l'éditeur (ou le lecteur?) s'est amusé à intégrer carrément l'icône de Thor à l'illustration de couverture. Alors que la version originale de la couverture de *Thor* n° 61/62 fait un usage tout à fait conventionnel de cette image, la présentant dans un encadré détaché du contenu de l'illustration de couverture, la version québécoise de ce *comic* présente plusieurs transformations. D'abord, le nuage de fumée qui apparaît en arrière-plan sur la couverture américaine devient aux Éditions Héritage un amoncellement de rochers sur lesquels une forêt a poussé. L'icône de Thor est ensuite placée de manière à donner l'impression qu'il trône sur cette montagne et qu'il observe la scène représentée dans l'illustration de couverture – qu'importe l'incohérence que la double mise en scène du protagoniste provoque. Enfin, une pleine lune remplaçant l'encadré vert de la version originale entoure le héros et se fond au décor.

Figure 17 : Couverture de *Thor*, n° 61/62, Éditions Héritage.



Figure 18 : Couverture de *The Mighty Thor*, n° 252, Marvel Comics.



Ces icônes sont aussi récupérées dans les numéros en format triple, lesquels recueillent trois *comics* mettant en scène des protagonistes différents, comme l'illustre l'exemple de la série *Marvel trois-dans-un* : *X-men*. Ainsi, le récit principal contenu dans ces *comics* jouit d'un traitement de faveur,



puisqu'on lui offre la plus grande part de l'espace disponible en couverture : son titre est bien visible, l'illustration de couverture lui est dédiée<sup>404</sup> et l'icône qui représente l'un de ses héros<sup>405</sup> figure à son endroit habituel, dans le coin supérieur gauche de la page.

**Figure 19 : Couverture de *Marvel trois-dans-un : X-men*, n° 19/20, Éditions Héritage.**



Puisque cette domination de la série *X-Men* laisse peu de place aux deux autres titres qui l'accompagnent, l'éditeur québécois reproduit donc dans la marge de gauche les icônes de leurs protagonistes respectifs, en prenant soin de leur apposer une légende spécifiant le nom des personnages illustrés et, par le fait même, le titre de leurs séries éponymes (les Défenseurs et Nova, dans l'exemple fourni ci-dessus). En somme, ce modèle original sur lequel reposent toutes les pages de couverture des formats triples permet simultanément d'accorder à la série principale – qu'on estime aussi être la plus populaire<sup>406</sup> – tous les dispositifs péritextuels dont jouissent les séries en

<sup>404</sup> La police de caractères employée pour le titre « X-Men » tout comme l'illustration de couverture sont tirées de la version originale du *comic book* adapté par les éditions Héritage.

<sup>405</sup> La série *X-Men* met en scène une équipe de superhéros. Le mutant ailé Angel est celui qui représente ce groupe dans le coin supérieur gauche de la page de couverture.

<sup>406</sup> En décembre 1984, la série *X-Men* représente le *comic book* ayant le meilleur chiffre de ventes aux États-Unis, d'après la revue *Comics Feature*. Ce succès commercial explique sans doute le choix des Éditions Héritage, à la même époque, de faire de ce titre la série vedette du format triple à l'intérieur duquel elle est publiée; Anonyme. « Top 100 Comic Books (December 1984) », *Comics Feature* n° 46, juillet 1986, p. 21-22.

formats simple ou double et d'annoncer efficacement, à l'aide du texte et de l'image, l'identité des séries secondaires comprises dans le fascicule.

Bref, tous les éléments de la page de couverture qui s'ajoutent à l'illustration contribuent avec cette dernière à rendre l'objet attrayant pour le lecteur, perçu en premier lieu comme un acheteur à guider et à séduire. Le modèle péri-textuel américain ayant déjà prouvé son efficacité, il est maintenu par les Éditions Héritage, qui lui apportent quelques retouches sans jamais le dénaturer. Ainsi, le sensationnalisme prégnant dans le titre de chacun des épisodes est conservé lors de la traduction et constitue une promesse d'émotions fortes, de suspense et de péril. Quant aux divers bandeaux et encadrés soigneusement disposés dans la partie supérieure et dans les coins de la page de couverture, ils s'allient afin de faciliter l'identification des publications par le lecteur, d'abord, et de constituer un argumentaire exposant les atouts spécifiques des *comics* Héritage (la langue, le format et le prix). Le transfert impliquant tous ces paramètres péri-textuels s'effectue donc sans grand chamboulement – la correspondance entre les versions française et anglaise d'un même *comic* s'avérant trop précieuse aux yeux des lecteurs pour être compromise –, bien que chaque liberté prise par les Éditions Héritage concorde avec la réalité commerciale et éditoriale qui est la sienne.

## 2. Des pistolets, des pouliches et des frites

Dans un extrait de la rubrique le « Coin du lecteur » cité précédemment, le dénommé Goglué – pseudonyme utilisé par les employés de la maison – rappelle au nom des Éditions Héritage que les *comics* américains de superhéros qui lui sont contemporains possèdent 17 pages de contenu pour 15 pages de publicité. Ce faisant, il insinue en quelque sorte que les publications de l'éditeur québécois, particulièrement les formats doubles, représentent un meilleur investissement pour le lectorat, puisque le récit y domine tout autre type de contenu. Il est vrai que la plupart des *comics* édités par la maison contiennent un nombre limité de pages de publicité (généralement trois ou quatre), mais il semble que cette relative rareté de la réclame publicitaire ne diminue pas l'importance des enjeux qui lui sont sous-jacents. En fait, l'on serait tenté d'émettre l'hypothèse inverse : les quelques publicités affichées dans les *comics* des Éditions Héritage doivent certainement leur présence en ces pages à leur pertinence en regard des habitudes de consommation



et des paramètres identitaires et sociaux propres à la clientèle ciblée. Il appert de plus que les pages publicitaires jouissent d'emplacements de choix : les 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> de couverture leur sont généralement dédiées, de même que l'une des deux pages centrales du fascicule. Elles profitent donc presque assurément d'une impression couleur, sur papier glacé dans les trois premiers cas, ce qui accroît leurs chances de captiver l'œil du lecteur. Ce traitement privilégié reçu par la publicité dans les *comics* Héritage réfute autrement dit la nature anecdotique de cette dernière et encourage plutôt son analyse.

## 2.1 Le contenu publicitaire américain

Le premier chapitre de cette thèse a permis de mesurer l'intérêt de la jeunesse canadienne-française pour les *comics* américains, en particulier, mais aussi pour l'ensemble des loisirs issus des États-Unis. Précisons que ce phénomène s'inscrit dans le cadre plus large d'une américanisation de la culture québécoise qui touche aussi les tranches d'âge adultes et outrepassa la question du divertissement pour atteindre celle des biens de consommation. Plusieurs spécialistes s'entendent effectivement pour affirmer que l'intérêt du Québec envers la culture de divertissement et les produits de consommation issus des États-Unis remonte au moins à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

[L]'avancée économique des États-Unis est suivie d'une percée dans le secteur du loisir et des médias de communication, au moment précisément où la culture se transforme en loisir en se commercialisant. Parcs d'amusement (Coney Island à New York, Parc Sohmer à Montréal, tous deux ouverts en 1889), transformation de la presse partisane en presse d'information à grand tirage financée par la publicité, multiplication des « magasins à rayons » au plus grand bonheur des dames, vaudeville, cinéma muet (1895-), radiophonie commerciale (1922-), lente expansion du parc automobile sont autant de signes d'une progressive commercialisation de la vie quotidienne des Québécois et de la mise en place d'un système de production, de distribution et de consommation de masse. À telle enseigne que se crée un clivage dans la culture nationale des Canadiens français avec, d'une part, une élite bourgeoise centrée sur la langue française et tournée vers la France et, d'autre part, des milieux populaires et une classe moyenne attirés par le loisir et par une certaine culture matérielle dont les formes nouvelles sont fournies par les États-Unis<sup>407</sup>.

Dans une perspective qui nous est plus contemporaine, Karine Prémont observe à son tour que

l'omniprésence des références culturelles américaines est nettement perceptible depuis de nombreuses années, que ce soit par la présentation du football américain à la télévision de Radio-Canada, par la traduction de chansons en provenance des États-Unis et reprises par les artistes d'ici dans les années 1960 ou, encore, par l'adaptation de jeux télévisés américains<sup>408</sup>.

<sup>407</sup> Y. Lamonde. « Antiaméricanisme européen et anti-américanisme vus du Québec », dans O. Dard et H.-J. Lüsebrink (dir.). *Antiaméricanisation et anti-américanismes comparés*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 83.

<sup>408</sup> K. Prémont. « L'influence des médias américains sur la culture québécoise ou l'impact de l'« American Way of Life » sur les Québécois », dans G. Lachapelle (dir.). *Le destin américain du Québec*, Coll. « Prisme », Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 115.

L'exposition soutenue du Québec à la culture médiatique américaine et l'adoption de plus en plus affirmée d'un modèle économique basé sur la consommation ouvrent autrement dit la voie à l'intégration de la publicité pour des produits américains dans la sphère québécoise, phénomène auquel n'échappent pas les *comics* publiés par les Éditions Héritage. Ces derniers reposant eux-mêmes sur une industrie culturelle américaine importante, ils véhiculent effectivement un contenu publicitaire composé principalement des traductions des publicités retrouvées dans l'un ou l'autre des *comics* publiés à l'époque par Marvel et DC Comics<sup>409</sup>.

Mises à part quelques réclames pour des produits alimentaires et de la restauration rapide (les céréales Cheerios, les restaurants McDonald's), la catégorie de produit faisant l'objet du plus grand nombre de publicités est sans conteste celle des jeux (vidéo et de société) et des jouets. Deux géants officiant dans ce marché précis se partagent la quasi-totalité des publicités y étant associées, seulement deux jouets annoncés dans le corpus étudié étant vendus par des entreprises québécoises. Parker Brothers, d'une part, est l'éditeur du jeu de société *La Grande ruse* et des neuf jeux vidéo<sup>410</sup> jouissant d'une réclame en quatrième de couverture des *comics* Héritage. Hasbro, d'autre part, fait la promotion de jeux de société<sup>411</sup> et, surtout, de figurines à l'effigie des personnages de *G.I. Joe* et *Transformers*, deux franchises déclinées sous forme de dessins animés (en syndication) et de *comic books* (chez Marvel Comics). D'ailleurs, ces séries télévisuelles et bédéesques sont aussi disponibles au Québec; les *comics* sont adaptés par les Éditions Héritage et les dessins animés *G.I. Joe* et *Transformers* sont diffusés à la télévision québécoise de 1985 à 1986 et de 1984 à 1987, respectivement, selon l'organisme Doublage Québec<sup>412</sup>. Il appert, cela étant dit, que les publicités de jeux et de jouets présentées dans les *comics* de superhéros des Éditions Héritage reposent sur une stratégie de convergence caractéristique de toute franchise crossmédia ou transmédia. Les marques *G.I. Joe* et *Transformers*, par exemple, ont été conçues et commercialisées initialement comme des gammes de figurines articulées. Les séries bédéesques, télévisuelles et cinématographiques qui en découlent résultent de leur déclinaison crossmédiatique (ou

<sup>409</sup> Il peut aussi bien s'agir des *comics* originaux que traduisent les Éditions Héritage ou d'autres *comic books* publiés par ces entreprises américaines.

<sup>410</sup> Les titres sont *Qbert*, *Reactor*, *Amidar*, *Star Wars : Jedi Arena*, *Star Wars : The Arcade Game*, *Frogger*, *Tutankham*, *Popeye* et *Montezuma's Revenge*.

<sup>411</sup> On compte parmi ces jeux *Hippo l'affamé*, *Ballon Babouin*, *Empilade*, *Saute mouffette* et *Pop Pop Pop Attack*.

<sup>412</sup> Doublage Québec. « Transformers », « G.I. Joe », *DoublageQc.ca. Le site internet officiel du doublage au Québec*, [En ligne], <http://www.doublage.qc.ca/index.php> (Page consultée le 25 janvier 2018).

transmédiatique) et en sont des produits dérivés. L'intégration sous forme de publicité du produit source (les jouets) dans les *comics* Héritage réactualise donc à rebours le processus de mise en marché qui a fait naître ces objets. Dans ces cas, les figurines deviennent les produits dérivés de bandes dessinées ayant forgé, chez le lecteur, le lien de fidélité ou d'affection aux marques qu'elles représentent et dont la publicité entend tirer parti.

Cette convergence s'implante même dans la dimension narrative des jouets annoncés. Pour la plupart, ces objets, tout comme les illustrations et le discours qui en font la promotion, logent effectivement sous le paradigme de l'action et de l'aventure. Le jeu vidéo *Star Wars : Jedi Arena* propose ainsi de vivre les mêmes sensations qu'un maître Jedi en participant à une série de duels :

Utilisez votre SABRE-LUMIÈRE pour diriger l'attaque du tourbillonnant « REPÉREUR ». Mais prenez garde, car votre adversaire peut attaquer en tout temps. Alors suivez vos instincts, et en un rien de temps vous serez un MAÎTRE JEDI, prêt à livrer bataille, sabre en main, à tout adversaire qui osera vous attaquer<sup>413</sup>.

Sans surprise, le combat et l'action se trouvent aussi au cœur des publicités pour les jouets de la série *G.I. Joe* : canons, mitraillettes et fusils sont ainsi représentés aux côtés de descriptions expliquant leurs atouts. Il est donc possible de se procurer une « motocyclette munie d'un canon de 20 mm amovible », une « [a]rme de conception récente avec canons rotatifs » ou encore un « [v]éhicule tout terrain avec roues motrices à grande puissance, mitraillettes jumelées et figurine G. I. Joe. "Clutch" »<sup>414</sup>. Les figurines inspirées du film *Rambo*, fabriquées par Coleco, font l'objet d'un discours semblable, alors que ce dernier encourage les lecteurs à « collectionner chaque personnage avec son arme unique à action simulée<sup>415</sup>. » Bref, ces publicités invitent le lecteur à prolonger le sentiment d'aventures que lui procurent les *comics* Héritage hors du cadre de ces derniers, en misant particulièrement sur les attributs guerriers des jeux et des jouets proposés. Plus encore, elles promettent une transformation du rapport entre le lecteur et l'aventure : ce dernier n'en sera plus seulement que le spectateur, mais aussi l'un de ses participants, voire son instigateur. Ces produits, qui occupent la majorité de l'espace publicitaire disponible dans les *comics* des

---

<sup>413</sup> Publicité trouvée entre autres dans J. Byrne. *Fantastic Four*, n° 141/142, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], mars 1983, quatrième de couverture.

<sup>414</sup> Publicité trouvée entre autres dans R. Stern. J. Romita Jr. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 145/146 [...], quatrième de couverture.

<sup>415</sup> Publicité trouvée dans C. Claremont et D. Cockrum, *Les Mystérieux X-Men*, n° 66, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], avril 1987, quatrième de couverture.

Éditions Héritage, se font donc les compléments idéaux de ces publications en offrant la chance au lecteur de devenir à son tour le héros d'une aventure sensationnelle.

Dans une large proportion, en d'autres mots, les Éditions Héritage importent dans un même élan les *comics* de superhéros de Marvel et DC Comics, certaines des publicités qui parsèment ces derniers et les rapports existant entre le contenu publicitaire et les séries bédéesques publiées. Ce phénomène indique que la lecture de bandes dessinées américaines traduites en français s'accompagne ou participe d'une adoption plus large de la culture du divertissement et des habitudes de consommation propres au lectorat américain.

## 2.2 Les publicités inédites

L'omniprésence de la culture et des biens de consommation en provenance des États-Unis, dans les publicités ornant les *comics* des Éditions Héritage, ne se fait pas au détriment absolu d'un contenu publicitaire spécifique au Québec. En 1970, par exemple, trois *comics* parmi ceux étudiés contiennent une publicité pour des gilets à l'effigie des chanteurs Tony Roman et Nanette Workman. Trois ans plus tard, on recense aussi trois annonces pour un jeu de mini baseball, présenté comme « le jeu officiel des Expos. » En 1985, les croustilles de la marque Yum-Yum s'invitent aux Éditions Héritage et prennent d'assaut les pages de couverture de leurs *comics*<sup>416</sup>. Cela dit, les autres livres et revues publiés par la maison Héritage s'avèrent être les produits qui jouissent de la plus grande attention, suivis de près par ceux ayant trait à la sphère culturelle de la bande dessinée.

---

<sup>416</sup> Les collectionneurs actuels des bandes dessinées des Éditions Héritage gardent d'ailleurs un bien mauvais souvenir du coupon-rabais pour les croustilles de la compagnie Yum Yum Enr., située à Warwick, dans le Centre-du-Québec. Ceux-ci se trouvaient imprimés sur la page de couverture de quelques fascicules parus au cours de l'année 1985: « C'est ce qu'on appelle une très mauvaise idée! Il est difficile de concevoir une meilleure façon de briser l'harmonie d'une couverture de comic qu'en lui imposant un coupon publicitaire de croustilles – à découper de surcroît! – qui prend à lui seul le quart de la couverture<sup>416!</sup> »; A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...]. Il faut dire que l'éditeur québécois apparaît moins préoccupé par l'intégrité matérielle de ses productions que son lectorat. En 1975, il avait par exemple mis sur pied le concours « Surveille ta photo », auquel le lecteur ne pouvait participer qu'en remplissant et en découpant un coupon situé à l'intérieur des *comic books*, à l'endos d'une page du récit. Bien que dans l'ensemble, ils n'affectent qu'une faible quantité de *comics*, ces faux pas suggèrent tout de même la subordination des préférences de lecteurs fidèles – pour qui la conservation des séries dans le meilleur état possible importe – à des impératifs de nature économique ne pouvant être ignorés. Cela est d'autant plus vrai qu'en 1985, les bandes dessinées de superhéros des Éditions Héritage vivotent et n'ont certainement plus le luxe de se priver d'un commanditaire.

### *Une pratique de la convergence*

En suivant la logique les ayant amenées à favoriser largement les publicités présentant des produits dérivés des séries bédéesques qu'elles traduisent, les Éditions Héritage profitent de l'espace publicitaire qu'autorise le support qu'est le *comic book* pour faire la promotion de son catalogue étendu. Les autres séries de *comic books* de la maison Héritage, les titres de l'éditeur Archie Comics en tête, font ainsi l'objet d'une attention soutenue, ce dès 1970. À partir de 1977, la publicité produite par l'éditeur québécois s'intéresse à des objets plus variés : la traduction des romans de la série *Six Million Dollar Man* et ceux de la collection originale « Galaxie », réservée aux œuvres de science-fiction, profitent régulièrement de réclames résumant leurs intrigues respectives. Il en va de même de la revue *Hibou*, pour laquelle un formulaire d'abonnement est créé et diffusé dans les *comic books* parus en 1980. Enfin, des affiches où figurent les superhéros de l'éditeur Marvel Comics et des macarons à l'effigie des personnages d'*Archie* sont aussi mis en vente par l'éditeur québécois, en 1980 et 1982 respectivement. En d'autres mots, les Éditions Héritage usent tôt dans leur histoire de leurs propres tribunes pour faire la promotion de leurs *comics* en français, rejoints durant leur dernière décennie d'existence par un contenu publicitaire qui intègre aussi les activités littéraires de l'entreprise québécoise. Ce faisant, elles pratiquent une convergence économique traversant l'ensemble du corpus analysé et faisant le pont entre les différentes spécialités de l'éditeur. Par ailleurs, le discours publicitaire ne semble opérer aucune distinction entre les objets québécois originaux et les traductions d'œuvres américaines éditées par la maison; ces imprimés se côtoient et se fondent dans une production éditoriale protéiforme, dont la cohérence générale est assurée par la reprise sous différentes formes des mêmes codes génériques, voire des mêmes univers narratifs que ceux avec lesquels les lecteurs québécois de *comics* se montrent familiers. C'est le cas par exemple des aventures de *Star Wars*, déclinées aux Éditions Héritage en *comic books* et en romans pour la jeunesse jouissant tous d'un soutien publicitaire répété.

### *Le milieu des comics au Québec*

Durant leur dernière décennie d'existence, les *comics* Héritage de superhéros assurent finalement la circulation de quatre publicités offrant un aperçu intéressant du milieu des *comics* au Québec. En novembre 1979, dans *L'Incroyable Hulk* n° 98/99, paraît ainsi un petit encart faisant la promotion de deux boutiques où il est possible de se procurer d'anciens numéros des séries Héritage, entre autres bandes dessinées : la Maison du trésor, à Québec, et la Boutique du vieux

livre, à Pointe-Gatineau. Une annonce similaire circule en 1983 et 1984. Commanditée par le Club de superhéros, un regroupement de lecteurs de *comics* Héritage, elle fait état d'un inventaire de plus de 15 000 exemplaires disponibles à la vente. Ces renseignements utiles pour le collectionneur fournissent un premier indice quant au développement d'un groupe de lecteurs désirant pallier le caractère éphémère des productions sérielles par la recherche et l'acquisition *a posteriori* d'anciennes publications. Trois ans plus tard, à la même époque où l'artiste Robert Schoolcraft rédige et publie dans les séries Héritage un cours de dessin en 20 leçons, l'éditeur lui renvoie l'ascenseur en assurant la promotion de son studio et du cours d'initiation à la bande dessinée qu'il y donne<sup>417</sup>. Afin de ne pas concurrencer le contenu qu'il crée pour le compte de l'éditeur québécois, Schoolcraft précise d'ailleurs que « [c]eci n'est pas un cours de dessin : une connaissance rudimentaire de la technique (telle qu'enseignée dans les cours de dessin Héritage) est donc nécessaire<sup>418</sup>. » Fidèle aux pratiques des Éditions Héritage en matière de contenu publicitaire, cette annonce propose autrement dit au lecteur de poursuivre hors des pages des *comic books* de superhéros une expérience initiée à leur lecture. Ensuite, à partir de cette même année, les bandes dessinées de superhéros diffusent ponctuellement des publicités pour des journaux, qui s'avèrent en fait être des fanzines<sup>419</sup> québécois gravitant autour du genre superhéroïque. Dirigé par Stéphane Sicard, le journal *Météor* paraît ainsi tous les mois et contient au moins 30 pages de chroniques et de bandes dessinées originales touchant principalement aux genres superhéroïques et science-fictionnels<sup>420</sup>. Le journal *Vega*, lancé en 1984 par Pierre Charbonneau, propose un contenu similaire, tout comme *Météor*<sup>421</sup>. Une fois de plus, la coïncidence entre la multiplication de ces imprimés, leur présence dans le contenu publicitaire des *comics* Héritage et la publication par l'éditeur québécois de rubriques décortiquant l'univers de la culture populaire et bédésque américaine n'est pas fortuite. Ces événements pointent tous en direction de la faim croissante du lectorat pour tout ce type de contenu informatif et narratif.

<sup>417</sup> À titre informatif, le cours se compose de dix périodes d'étude de deux heures, pour un coût total de 60 \$.

<sup>418</sup> Dans S. Lee et G. Colan. *Daredevil, l'homme sans peur*, n° 39/40, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], septembre 1982, p. 28.

<sup>419</sup> Ce mot est une contraction de *fanatic* et de *magazine* et désigne des revues ou brochures amateurs distribuées à très petite échelle entre passionnés d'un même sujet (la bande dessinée, la science-fiction, etc.).

<sup>420</sup> D'après une publicité parue dans D. Micheline et J. Romita Jr. *L'Invincible Iron Man*, n° 107/108, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], mai 1982, p. 47.

<sup>421</sup> Pierre Charbonneau, dont certaines œuvres plus tardives seront analysées ultérieurement, me confiait avoir contribué aux fanzines *Météor*, *Trident*, *Vega* et *Galaxie*. Par contre, il est difficile d'établir les rapports entre ces différents titres, voire de les situer dans une chronologie claire; peu de détails subsistent à leur sujet, étant donné leur statut pratiquement introuvable.

Bref, il n'est pas anodin que ce contenu publicitaire dédié aux boutiques spécialisées et aux fanzines québécois apparaisse à la fin de l'année 1979. C'est effectivement au cours des années 1980 que les *comics* Héritage font preuve d'efforts soutenus afin de fournir toutes les informations que lui demandent un lectorat se spécialisant et pratiquant une consommation de plus en plus active des séries traduites par l'éditeur, que ce soit en s'adonnant à la collection des titres, en s'intéressant au milieu élargi des *comics* américains ou en travaillant à devenir eux-mêmes bédéistes. Ces publicités tombent donc à point et répondent à un besoin réel de ressources matérielles, documentaires et éducatives, telles qu'elles seront analysées dans la troisième partie de ce chapitre.

### 2.3 Une clientèle cible équivoque

Si l'on tient compte des publicités susmentionnées en considérant, à la suite d'Anaïs Goudmand, que « [l]e récit sériel est en outre destiné à un public ciblé en fonction de son sexe, de son âge et/ou de sa catégorie sociale [...] »<sup>422</sup>, le lectorat auquel se destinent les *comics* de superhéros des Éditions Héritage porte la marque d'une certaine ambiguïté. Le deuxième paramètre soulevé par Goudmand, soit l'âge du lectorat, se décerne aisément. Il appert effectivement que l'éditeur et ses commanditaires s'adressent principalement à des enfants et des adolescents, puisque les jouets et les jeux (vidéo et de société) sont surreprésentés dans le péri-texte publicitaire. Les annonces pour la revue *Hibou* (« le nouveau magazine des jeunes ») et les romans pour adolescents publiés par les Éditions Héritage valident d'ailleurs cette observation. En outre, les personnes représentées dans les illustrations et les photographies accompagnant les publicités appartiennent à ces deux groupes d'âge.

Cela étant dit, le sexe du public visé par les publicités trouvées dans le corpus analysé, quant à lui, s'avère être un attribut plus difficilement identifiable. Cette difficulté est d'autant plus tangible si l'on considère que l'interprétation des publicités dans une perspective genrée impose un lot de précautions et de nuances servant à éviter les pièges de la généralisation et du stéréotype. Il n'empêche que le recours à des codes hétéronormés par les publicitaires ne peut être ignoré, ne serait-ce que

[p]arce qu'en publicité, la signification de l'image est assurément intentionnelle : ce sont certains attributs du produit qui forment *a priori* les signifiés du message publicitaire et ces signifiés

---

<sup>422</sup> A. Goudmand. « Narratologie du récit sériel » [...], p. 88.

doivent être transmis aussi clairement que possible; si l'image contient des signes, on est donc certain qu'en publicité ces signes sont pleins, formés en vue de la meilleure lecture<sup>423</sup>.

La publicité, en d'autres mots, convoque précisément les signes les plus susceptibles d'être décodés immédiatement par son public cible. Cela s'observe au premier degré dans les réclames pour des figurines d'actions, qui amalgament masculinité, machisme et violence. Ainsi les héros mis en scène sont tous de sexe masculin, qu'il s'agisse de Luke Skywalker, de l'homme de six millions, ou encore de Rambo. Chacun se sert de plus de sa force brute et de son arsenal – fusils, sabres-laser, canons – pour venir à bout de son ennemi. La clientèle cible elle-même s'avère majoritairement représentée par des personnages de sexe masculin, laissant croire à la prédominance de ce dernier dans la composition du lectorat des *comics* de superhéros. Qu'il soit en train de jouer avec « les ballons emballants Nerf » ou le jeu vidéo *Star Wars : The Arcade Game*, par exemple, le garçon préadolescent ou adolescent est à l'avant-plan. Une publicité pour des lunettes à rayons X permettant de voir « au travers des vêtements », cible clairement cette dernière tranche d'âge : l'illustration qui l'accompagne montre un jeune garçon souriant, équipé desdites lunettes et regardant en direction d'un personnage féminin, qui ne se sait probablement pas scruté. La sexualisation implicite du discours publicitaire se produit ici dans le but de séduire un public mâle hétérosexuel par la promesse d'un accès confidentiel à la nudité féminine.

---

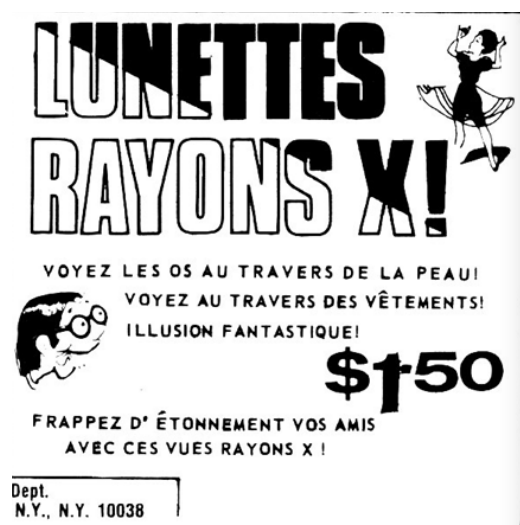
<sup>423</sup> R. Barthes. « Rhétorique de l'image » [...], p. 40.



Figure 20 : Publicité pour Star Wars : le jeu d'arcade



Figure 21 : Publicité pour des lunettes rayons X



À l'opposé de ces exemples, quatre autres publicités se destinent selon toute vraisemblance aux lectrices des bandes dessinées de superhéros. La trousse de maquillage « Coquetteries », les

breloques « Charmettes<sup>424</sup> », les figurines « Ma petite pouliche » et les poupées « Chic créations » adoptent toutes le rose comme couleur dominante et misent sur les intérêts traditionnellement réservés au sexe féminin : l'esthétique, les bijoux, de même que la mode et la couture – des patrons permettant de confectionner soit-même les vêtements des poupées « Chic créations ». Elles représentent par ailleurs exclusivement des personnages humains et animaliers de sexe féminin auxquels la clientèle visée pourra s'identifier. Dans ces cas où le contenu publicitaire est orienté vers les filles, par contre, la cohérence entre les produits annoncés et la nature des *comics* où on en fait la promotion ne va pas de soi. Alors que les séries de superhéros publiées par les Éditions Héritage regorgent de superhéroïnes, celles-ci sont effectivement ignorées par un contenu publicitaire n'entretenant aucun lien apparent avec les œuvres qu'il accompagne. Si l'on se fie à l'hypothèse selon laquelle un *comic* acheté circule dans plusieurs mains<sup>425</sup>, il est possible que ces publicités s'adressent en fait à des lectrices tombées par hasard sur une bande dessinée de superhéros (achetée par un membre de la famille, par exemple) ou à un lectorat féminin pour qui la lecture d'œuvres relevant de ce genre ne constitue pas une pratique dominante (pensons au lectorat des séries *Archie* et Walt Disney). Pour ces clientes potentielles, la transposition de l'action et de l'aventure dans les autres sphères du divertissement ne constitue visiblement plus un argument publicitaire de premier plan.

Enfin, la question du groupe social auquel appartiennent les lecteurs des *comics* Héritage s'avère plus hasardeuse. Le coût relativement bas de ces bandes dessinées garantit en quelque sorte leur accessibilité pour les enfants et les familles disposant de revenus modestes. Cela dit, certains des objets mis en valeur dans les publicités trouvées à l'intérieur de ces imprimés s'avèrent dispendieux : les jeux vidéo, en particulier, représentent une dépense considérable. En effet, la console de jeu Atari 5200, compatible avec les jeux annoncés dans les *comics* Héritage, se vend

---

<sup>424</sup> Le texte publicitaire les décrit comme « Les jouets parfumés que vous pouvez porter comme bijoux ! »

<sup>425</sup> D'après Gabilliet, durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, « [a] purchase of a comic book involved not a single individual but several, with the magazine changing hands by way of loans, exchanges, resale, or even lending between family members. » Cet argument est largement exploité par la critique censoriale, durant les années 1940 et 1950, afin de mettre en garde le public contre le potentiel épidémique du mal que représentent ces imprimés; J.-P. Gabilliet. *Of Comics and Men* [...], p. 191-192.

269 \$ américains (environ 330 \$ canadiens<sup>426</sup>), l'année de son lancement (1982)<sup>427</sup>. Ce montant correspond presque au salaire hebdomadaire moyen des Québécois, qui se situe à 386,11 \$, au cours de cette même année<sup>428</sup>. Une telle dépense devient difficilement envisageable lorsque certains lecteurs se montrent intraitables envers le prix des *comics* Héritage :

Récemment, dans le Coin du Lecteur 167, vous nous annonciez vos projets pour l'année '83. Spiderman et Hulk en couleurs, un nouveau Trois-dans-Un, et Marvel Team-Up en français. Mes questions à propos de ces titres sont : quand seront-ils en vente et à quel prix?

J'espère que ces nouveaux titres ne seront pas publiés en format simple; parce qu'alors vous devriez « boucher des trous » avec de petites histoires, excusez-moi le mot, « plates ». Je parle en connaissance de cause car j'ai commencé à acheter la série SUPERMAN, mais j'ai arrêté au no 5. Je me suis rendu compte que je payais 25c pour l'histoire de SUPERMAN et 50c pour les deux autres qui ne m'intéressaient pas. Tandis qu'en « 2 numéros dans 1 » on ne paie que pour deux histoires qu'on aime. Alors, S.V.P., dorénavant publiez vos titres en « 2 dans 1 », qu'ils soient ou non en couleurs.

Je pense que vous devriez renouveler vos « Coin du Lecteur » et « Info-Héritage » plus souvent. Au prix où nous payons nos « comics » vous nous devez bien ça<sup>429</sup>.

Évidemment, rien n'empêche un enfant de se procurer ses comics avec son argent de poche et de recevoir en cadeau de la part d'adultes plus fortunés les objets de convoitise auxquels il est exposé à travers les publicités aperçues dans lesdits *comics*. Dans ce cas, les publicités pour des jeux vidéo et d'autres produits relativement dispendieux visent sans doute ultimement, par le biais des enfants et adolescents auxquels elles s'adressent, le portefeuille de parents appartenant aux classes moyennes et supérieures.

En somme, la publicité trouvée dans les bandes dessinées de superhéros des Éditions Héritage s'adresse de prime abord à des préadolescents et à des adolescents québécois de sexe masculin, baignant dans la culture populaire américaine et susceptibles d'en faire leur principale source de loisir, de même que leur principal objet de consommation. La convergence entre les séries de *comic books* lues par le lectorat et la nature des produits annoncés fonctionne en ce sens de manière à tirer profit de la popularité de certaines franchises ou de certains types d'objets fictionnels (récits,

<sup>426</sup> Selon les taux observés par la Bank of England; Bank of England. « Statistical Interactive Database – daily spot exchanges rates against US Dollars », *Bank of England*, [En ligne], <http://www.bankofengland.co.uk/boeapps/iadb/Rates.asp?TD=15&TM=Jan&TY=1982&into=USD&rateview=D> (Page consultée le 16 janvier 2018).

<sup>427</sup> IGN. « Console Launch Prices », *IGN*, [En ligne], [http://ca.ign.com/wikis/history-of-video-game-consoles/Console\\_Launch\\_Prices](http://ca.ign.com/wikis/history-of-video-game-consoles/Console_Launch_Prices) (Page consultée le 16 janvier 2018).

<sup>428</sup> S. Nadeau, sous la direction de S. Garon. « Salaire hebdomadaire moyen des ouvriers-ères en dollars », *Bilan du siècle. Site encyclopédique sur l'histoire du Québec depuis 1900*, [En ligne], <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/statistiques/3287.html> (Page consultée le 16 janvier 2018).

<sup>429</sup> J.-A. Melo. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur 181 », dans R. Stern et J. Romita Jr. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 143/144, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], mai 1983, p. 23.

personnages, genres). Cela dit, le contenu publicitaire ne se limite pas à un prototype unique et essaie sporadiquement, par l'adoption de signes univoques, de rejoindre une clientèle féminine du même âge.

### 3. Les rubriques éditoriales

Les rubriques éditoriales inédites publiées à l'intérieur des *comics* de superhéros des Éditions Héritage constituent la catégorie péritextuelle la plus singulière, puisque la vaste majorité de leur contenu est créé spécifiquement pour le lectorat québécois par l'éditeur de Saint-Lambert et ses collaborateurs. Cette exclusivité s'avère d'autant plus significative qu'elle favorise une complicité entre l'éditeur et son lectorat, de même qu'un sentiment de communauté entre lecteurs, encourageant tous deux la réception active et dynamique des œuvres. Ces rubriques apparaissent ainsi comme le lieu où la lecture des bandes dessinées de superhéros devient éminemment participative.

#### 3.1 « Coin du lecteur » comme lieu de dialogue et de négociation

Suivant la tradition américaine des *letters columns*, les *comics* Héritage contiennent dès leur lancement un courrier des lecteurs, c'est-à-dire une rubrique reproduisant une partie de la correspondance reçue par l'éditeur au sujet des bandes dessinées de superhéros qu'il publie. Initialement, cette rubrique contient ce qui semble être des traductions des lettres parues dans les *comic books* originaux, l'éditeur ayant toutefois pris le soin de modifier les noms et les adresses des correspondants, afin de leur conférer une saveur locale<sup>430</sup>. Mais quelques incohérences d'ordre chronologique révèlent cette supercherie probable. Il apparaît ainsi curieux qu'un lecteur puisse faire référence à d'anciens épisodes de la série *L'Incroyable Hulk*, par exemple, alors que celle-ci en est à son premier numéro chez Héritage. Aussi la maison privilégie-t-elle les lettres de lecteurs québécois, à partir du moment où celles-ci lui parviennent en quantité suffisante<sup>431</sup>.

---

<sup>430</sup> Les versions numériques des *comics* Marvel consultés pour l'analyse ne contiennent pas systématiquement les pages dédiées au courrier du lecteur. Il est donc impossible, à moins de retracer les copies physiques des *comics* originaux, de vérifier l'authenticité du courrier publié par les Éditions Héritage, au début de leurs activités.

<sup>431</sup> Il est difficile d'établir clairement quand ce changement s'effectue, mais cela semble se produire autour de 1971; A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 386. D'ailleurs, quelques indices laissent penser que le courrier publié par les Éditions Héritage durant les années qui suivent est authentique, c'est-à-dire qu'il n'a pas été inventé ou réécrit par l'éditeur. D'abord, il faut admettre que le propos de certaines lettres

### *Portrait du lectorat*

À travers les 99 *comics* Héritage présents dans le corpus se trouvent 56 rubriques « Coin du Lecteur », lesquelles contiennent 251 lettres originales et 11 lettres traduites à partir des *comics* américains réédités.

Tableau 10 : Le « Coin du lecteur » en chiffres

Année	Nombre de rubriques publiées	Nombre de lettres
1968	2	8 (lettres traduites)
1969	1	3 (lettres traduites)
1970	7	33
1973	3	9
1976	4	15
1977	2	27
1978	3	13
1979	5	21
1980	3	6
1981	8	56
1982	5	26
1983	5	32
1984	5	10
1985	1	2
1986	1	1
1987	1	0
<b>Total</b>	56	251 + 11 traduites

Si le nombre de lettres et de rubriques publiées d'une année à l'autre fluctue, il faut interpréter ces données avec précaution. Le corpus, en effet, ne comporte pas un nombre égal de fascicules pour chaque année d'existence de la maison. Ainsi, le nombre accru de lecteurs ou de parutions du « Coin du Lecteur », pour une année donnée, signifie peut-être tout simplement que le corpus contient plus de *comics* publiés durant cette période. Il faudrait étudier les 1550 *comics* de superhéros produits par l'éditeur pour avoir un portrait plus juste de l'évolution de cette rubrique, des pratiques et des paramètres socio-démographiques des lecteurs.

---

se montre plutôt sévère à l'endroit des Éditions Héritage et de leurs bandes dessinées de superhéros. Ensuite, on reconnaît à différents moments la signature de personnes réelles : celle de Jean-François Hébert, coauteur du *Guide des comics Héritage*, par exemple (*L'Invincible Iron Man* n° 126/127).

Il reste que, dans les limites de notre corpus, les années 1981 à 1983 inclusivement semblent marquées par une augmentation significative du nombre de lettres reproduites par l'éditeur, 114 des 262 missives répertoriées paraissant durant cet intervalle. Cela concorde avec l'intensification des efforts déployés par la maison d'édition afin de démarquer son catalogue de la production américaine en offrant un contenu spécifiquement conçu pour le lectorat québécois, et même alimenté par ce dernier. Le « Coin du lecteur » sert alors, comme il sera montré plus loin, à l'établissement d'une relation entre le lectorat et l'éditeur basée sur la proximité et le dialogue.

La forme que prend ce lectorat, quant à elle, correspond globalement à celle de la clientèle ciblée par les publicités imprimées dans les *comics* des Éditions Héritage. La présence dominante du lectorat masculin, ainsi, ne fait aucun doute.

*Tableau 11 : Le sexe du lectorat des comics Héritage*

	Sexe	Nombre de lecteurs / lectrices
	Masculin	209
	Féminin	12
	Non spécifié	12
<b>Total</b>		233 <sup>432</sup>

L'âge des lecteurs, cela dit, n'est précisé qu'à neuf occasions, l'échantillon s'avérant dès lors trop petit pour représenter adéquatement l'ensemble du lectorat. Parmi ces cas, du moins, un seul lecteur est d'âge majeur (19 ans), tandis que le plus jeune a 13 ans (un seul cas). Deux d'entre eux, sont âgés de 14 ans, trois de 16 ans et deux de 17 ans. L'hypothèse selon laquelle les adolescents et les préadolescents composent une grande part de la clientèle des *comics* Héritage semble donc tenir la route.

Qui plus est, une grande diversité caractérise les villes d'où proviennent les lecteurs. Si une certaine concentration en territoire Montréalais s'observe, 50 lecteurs habitant Montréal et les villes qui y sont aujourd'hui agglomérées (Pointe-aux-Trembles, Hochelaga, Verdun, Anjou, Saint-Hubert,

<sup>432</sup> Certains lecteurs écrivent plus d'une lettre aux Éditions Héritage, ce qui explique que le nombre de lettres analysées soit supérieur au nombre de lecteurs recensés.

Saint-Léonard, Saint-Laurent, Saint-Pierre), le lectorat demeure généralement dispersé. Un lecteur vit à New York, par exemple, trois à Lagaceville (Nouveau-Brunswick), deux au Cap-de-la-Madeleine, trois à Chicoutimi, un à La Sarre... Les *comics* des Éditions Héritage semblent donc accessibles dans la plupart des régions québécoises, voire dans les villes francophones avoisinant le Québec. Le service d'abonnement offert par l'éditeur facilite aussi probablement l'obtention des titres par les lecteurs situés hors des frontières québécoises<sup>433</sup>.

### *L'appréciation des comics Héritage*

Évidemment, les lecteurs qui se manifestent à travers le « Coin du Lecteur » constituent un groupe bien particulier et ne représentent pas nécessairement la masse de lecteurs « silencieux » (ceux trop timides ou occasionnels pour correspondre avec l'éditeur; ceux dont l'éditeur ne reproduit pas les lettres). Comme le remarque avec justesse Éric Maigret en se penchant sur le courrier des lecteurs dans la revue française *Strange* :

[c]e sont en général des lecteurs réguliers, parmi eux les abonnés, qui écrivent dans l'espoir d'être publiés, d'entrer dans la construction de problématiques publiques. C'est en cela que le courrier publié est particulièrement intéressant : il offre une accentuation des traits, il fait ressortir les faits saillants. Mais il nécessite tout un ensemble de précautions méthodologiques : ne pas oublier qu'il n'est pas représentatif de l'ensemble du lectorat, que l'éditeur le sélectionne (il est donc indispensable de comparer plusieurs éditeurs et types de courriers publiés<sup>434</sup>.)

Le courrier du lecteur synthétise et exacerbe, en d'autres mots, les caractéristiques, les dispositions, les attitudes et les préoccupations d'un noyau de lecteurs vraisemblablement assidus et particulièrement impliqués dans la sociabilité entourant les objets qu'il consomme, ne serait-ce que par le canal de communication qu'il établit avec l'éditeur.

L'intégration d'un courrier des lecteurs aux *comics* de superhéros des Éditions Héritage fait donc naître une relation dynamique entre les lecteurs les plus participatifs et l'éditeur à qui ils s'adressent. Le dialogue établi entre eux permet dans un premier temps aux lecteurs de discuter des caractéristiques matérielles et éditoriales des publications, constamment comparées à celles de leurs homologues américains. Le choix d'une impression monochrome et d'un rythme de publication bimensuel, en particulier, fait l'objet de remises en question récurrentes, le lectorat

<sup>433</sup> Pour une liste complète du lectorat étudié et des villes qu'ils habitent, voir l'Annexe III.

<sup>434</sup> Cette comparaison souhaitée par Maigret sera effectuée dans les chapitres subséquents de la présente thèse, alors que seront abordées les bandes dessinées superhéroïques québécoises originales; É. Maigret. « "Strange grandit avec moi". Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros » [...], p. 83.

ayant l'impression d'être lésé par rapport aux collectionneurs anglophones. En 1973, Jean-Jacques Vallières demande à l'éditeur de justifier le fait que les *comics* américains, contrairement aux *comics* Héritage, possèdent la couleur et se vendent à un prix plus bas que celui des rééditions québécoises. L'éditeur réplique avec un argument qu'il répétera inlassablement au fil des ans : des compromis doivent inévitablement être faits afin de maintenir un rapport raisonnable entre la quantité de contenu offert dans une publication, son coût de production et son prix de vente. « Nous avons, écrit-il, préféré enlever la couleur pour ajouter autre chose à nos comics; par exemple, “Le Coin du Lecteur”, des concours, des réductions à l'occasion<sup>435</sup>. » Selon cette logique, le retrait de la couleur se produit donc au profit d'un contenu et d'événements promotionnels octroyant aux publications une plus-value absente des éditions originales. Les lacunes des *comics* Héritage s'avèrent ainsi habilement compensées, du moins dans le discours de l'éditeur, par l'unicité qu'elles permettent aux œuvres de gagner. Le rythme de publication des séries, quant à lui, suscite progressivement l'incompréhension du lectorat. En 1981, Michel Duchesne propose par exemple à l'éditeur de rattraper le retard pris par certaines séries : « Comme vous l'avez mentionné dans le Coin du Lecteur de Hulk 112/113, vous avez de l'écart avec les Vengeurs américains. J'ai remarqué que le Faucon et Hercules font partie de l'équipe. Pour venir plus à date, pourquoi ne pas publier cette revue tous les mois pendant un certain temps<sup>436</sup>? » Cette solution, qui permettrait aux lecteurs québécois de connaître plus rapidement les nouveaux membres de Vengeurs présents dans la version originale du titre, est par contre rejetée par l'éditeur, pour qui « plusieurs bandes dessinées de [la période publiée] sont beaucoup supérieures aux créations d'aujourd'hui<sup>437</sup>. » La situation demeure donc inchangée, ce qui irrite toujours les lecteurs, trois années plus tard : « J'aimerais formuler quelques suggestions. Il serait intéressant que vos revues paraissent en couleur [...] Il serait agréable aussi, si vos revues paraissaient tous les mois, car attendre deux mois pour la suite de telle ou telle histoire, c'est long<sup>438</sup>! » Dans le même fascicule, un autre lecteur justifie la nécessité de combler le retard par rapport aux versions américaines de certains *comics* en raison des incohérences que le rythme de publication actuel provoque :

---

<sup>435</sup> Goglué [pseudonyme]. « Le Coin du Lecteur », dans S. Englehart et H. Trimpe. *L'Incroyable Hulk*, n° 26, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], août 1973, p. 21.

<sup>436</sup> M. Duchesne. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur », dans J. Shooter et G. Pérez. *Les Vengeurs*, n° 92/93, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], avril 1981, p. 26.

<sup>437</sup> Anonyme. « Le Coin du Lecteur », dans J. Shooter et G. Pérez. *Les Vengeurs*, n° 92/93 [...], p. 26.

<sup>438</sup> D. Perreault. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur », dans J. Byrne. *Fantastic Four*, n° 153/154, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], mars 1984, p. 15.



J'adresse ce paragraphe au coin du lecteur des Vengeurs. Les histoires sont superbes, les meilleures qu'a connu [sic] la série, une seule ombre au tableau; le retard de plus de trois ans. Comme les Vengeurs sont directement reliés aux livres d'Iron Man, de Thor, du Capitaine Amérique et indirectement à Hulk, à Spiderman et aux Fantastic Four, je propose de publier les Vengeurs en formats triples. Le retard seraient [sic] rattraper [sic] et on pourrait profiter d'une série à grand débit, par opposition aux autres trois-dans-un<sup>439</sup>.

Alors que la bimensualité était rarement soulevée par les lecteurs des premiers *comics* Héritage, au moment où ils découvraient ce catalogue superhéroïque, elle devient extrêmement problématique aux yeux d'un lectorat ayant développé une connaissance accrue des trames narratives propres à chaque série, tout comme un intérêt marqué envers les multiples recoupements et chevauchements narratifs entre séries d'un même univers diégétique. Dans le cadre d'un catalogue où le partage des personnages et des intrigues scénaristiques entre les titres publiés constitue une stratégie commerciale et un mécanisme narratif fondamentaux, les incohérences chronologiques qu'entraîne le retard important de certaines séries – tandis que d'autres suivent de près les intrigues en cours dans leurs versions américaines – se font difficilement pardonner par les lecteurs aguerris.

Le bassin de lecteurs spécialistes de la bande dessinée de superhéros qui s'accroît au cours de la décennie 1980 comporte par ailleurs des lecteurs aux standards de qualité définis. Après avoir passé en revue chacune des séries traduites par l'éditeur québécois l'année précédente, Jean-François Hébert souligne par exemple les quelques défauts qui affligent les pages de couverture : « elles sont presque toujours bordées de traits noirs épais, les traductions des titres sont mal superposées et vous pourriez mettre autre chose que des têtes de personnages dans les coins en-bas à gauche [...] »<sup>440</sup>. » Ce regard critique se pose même sur le lettrage des séries Héritage effectué par les traducteurs de l'entreprise. Ainsi salue-t-on le travail de Serge Ferrand, « un vrai maître-lettreur<sup>441</sup>! ». Dans la même optique, on encourage l'éditeur à « donne[r] plus de travail à SUZANNE ROOD, GINETTE TRÉPANIÉ et SERGE FERRAND », tous traducteurs-lettreurs pour l'éditeur de Saint-Lambert, sous prétexte que « SCHOOLCRAFT est surchargé et fait beaucoup de fautes<sup>442</sup>. » Bref, le « Coin du Lecteur » se voit enrichi, dans les dernières années d'existence des séries de superhéros, du regard et de l'avis de lecteurs ayant développé une

<sup>439</sup> S. Caron. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur », dans J. Byrne. *Fantastic Four*, n° 153/154 [...], p. 15.

<sup>440</sup> J.-F. Hébert. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur », dans D. O'Neil et L. Mc Donnell. *L'Invincible Iron Man*, n° 127/128, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], janvier 1984, p. 23.

<sup>441</sup> J.-A. Melo. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur 181 », dans R. Stern et J. Romita Jr. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 143/144, [...], p. 23.

<sup>442</sup> S. Béliveau. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur », dans S. Lee et G. Colan. *Daredevil*, n° 49/50, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], juillet 1983, p. 21.

expertise se traduisant par une intransigeance envers les anicroches qui parsèment ces objets. D'ailleurs, si cette correspondance exigeante et sévère reçoit l'aval de l'éditeur afin de paraître dans « Le Coin du Lecteur », celui-ci omet dans les cas cités ci-dessus de répliquer aux reproches qui lui parviennent, se contentant d'admettre que « [p]lus vous avez de lecteurs plus vous aurez d'opinions diverses<sup>443</sup>. » L'éditeur soigne ainsi son image en se montrant bon joueur et en respectant la parole du lecteur-expert – membre essentiel de sa clientèle.

Notons enfin que l'appréciation des différents aspects des bandes dessinées de superhéros publiées par les Éditions Héritage finit par devenir source de dialogue et de débat entre lecteurs, à partir de 1983. En réponse à Richard Parent, qui avouait trouver le Capitaine America « vieillot et patriote américain<sup>444</sup> » et considérait sa série comme la plus faible de toutes celles publiées par l'éditeur québécois, un lecteur se dresse pour remettre les pendules à l'heure :

J'ai lu dans le coin du lecteur 180 la lettre de Richard Parent et j'ai décidé d'intervenir pour défendre mon préféré de toujours : le Capitaine America.

Richard, avec qui je suis d'accord dans ce qu'il dit dans le restant de sa lettre, affirme que « CAP » est vieillot et patriote américain. Je répondrai ceci : il ne peut pas faire autrement qu'être vieillot, il est né à la fin des années '20; et il est patriote américain comme n'importe quel américain l'a été durant la grande guerre, surtout qu'il est l'emblème de l'Amérique, une légende vivante. C'est tout cela qui fait qu'il est intéressant; un homme vingt ans hors de son temps, essayant de rattraper le temps perdu dans un monde totalement différent de celui qu'il a connu<sup>445</sup>.

Non content d'avoir fait valoir son point de vue, ce lecteur manifeste de plus en *post-scriptum* son désir de rejoindre par sa lettre le principal intéressé : « Je n'ai pas adressé ma lettre à aucune revue [...], mais s'il faut adresser notre lettre je l'adresse au Coin du lecteur de DAREDEVIL puisqu'il semble qu'il (Richard Parent) aime bien ce héros et que j'aimerais qu'il lise ma réplique<sup>446</sup>. » Un déplacement s'opère dans ce cas-ci, alors que l'éditeur n'est plus considéré comme le destinataire réel de la missive. Il voit son rôle habituel d'interlocuteur remplacé par celui d'intermédiaire, de messenger entre deux lecteurs désirant rendre leur échange public. D'ailleurs, en choisissant de publier les lettres en question, l'éditeur accepte implicitement cette nouvelle fonction qui lui est confiée.

<sup>443</sup> Anonyme. « Le Coin du Lecteur », dans S. Lee et G. Colan. *Daredevil*, n° 49/50 [...], p. 21.

<sup>444</sup> R. Parent. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur », dans J. Byrne. *Fantastic Four*, n° 143/144, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], mai 1983, p. 23.

<sup>445</sup> S. Béliveau. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur », dans S. Lee et G. Colan. *Daredevil*, n° 49/50 [...], p. 21.

<sup>446</sup> *Ibid.*

Dans un esprit similaire, Jean-François Bolduc entend aussi relancer un lecteur sur le contenu d'une lettre antérieure :

J'adresse cette lettre à la revue *Daredevil*, car c'est mon héros favori et aussi pour répondre à la lettre de Richard Leduc<sup>447</sup>.

1. Pour ce qui est de mettre les revues en couleur, je suis contre. Le prix augmenterait et l'esprit travaille mieux en noir et blanc.
2. Pour remplacer Nova dans la revue X-MEN je vous suggère La Légion des Super-Héros, les Éternels, She-Hulk.
3. Je trouve l'idée bonne de faire des Sélections de Super-Héros de 120 pages en couleur mais d'y mettre d'anciennes histoires comme celles d'Iron Man, Capitaine Amérique, Spider-Man, Fantastic-Four, Sub-Mariner, etc<sup>448</sup>.

Tout comme Béliveau, Bolduc identifie clairement son interlocuteur et répond directement aux propos tenus par celui-ci, lesquels rejoignent d'ailleurs les préoccupations dominantes des lecteurs (l'utilisation de la couleur, le prix de vente des *comics*, la sélection des titres à publier). Toutefois, il n'est pas uniquement en désaccord avec lui; au contraire, il rebondit sur deux des idées avancées par Leduc pour appuyer ou peaufiner les nouveaux projets de séries et de format (le *Sélections Super-Héros*) proposés aux Éditions Héritage. Autrement dit, des lecteurs réguliers des séries de superhéros usent du « Coin du Lecteur » afin de confronter ou de comparer leurs points de vue dans un échange bienvenu par l'éditeur, pour qui « [c]'est justement cette différence dans les goûts qui rend la vie si intéressante dans le monde de l'édition<sup>449</sup>. » Ainsi, aussi éloignés géographiquement soient-ils les uns des autres – près de trois heures séparant par exemple Richard Parent, de Saint-Zacharie, et Serge Béliveau, de Nicolet – et sans même se connaître personnellement, les lecteurs profitent de la tribune qui leur est offerte par l'éditeur québécois pour débattre ou se soutenir. Ils alimentent du même coup le sentiment de communauté prenant racine dans la réception active des œuvres, telle que « Le Coin du Lecteur », entre autres rubriques éditoriales, en permet la mise en œuvre.

### *Un canon à établir*

En plus de s'intéresser aux considérations matérielles, économiques et éditoriales qui façonnent les *comics* qu'ils consomment, les lecteurs font preuve d'une grande curiosité pour toute question ayant trait à l'univers narratif des séries de superhéros publiées par les Éditions Héritage. En particulier, ceux-ci désirent connaître les origines des personnages et de leurs pouvoirs. En effet, il

<sup>447</sup> La lettre en question n'a pas été trouvée dans le corpus analysé.

<sup>448</sup> J.-F. Bolduc. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur », dans S. Lee et R. Thomas. *Daredevil*, n° 53/54, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], novembre 1983, p. 21.

<sup>449</sup> Anonyme. « Le Coin du Lecteur », dans S. Lee et G. Colan. *Daredevil*, n° 49/50[...], p. 21.

faut se rappeler qu'au moment où paraissent les premiers *comics* Héritage, les séries Marvel, qui composent l'essentiel du catalogue superhéroïque de l'éditeur québécois, existent déjà depuis plusieurs années. À l'époque où les lecteurs francophones rencontrent les superhéros des Éditions Héritage, ces derniers ont déjà pris part à de nombreuses aventures ayant plus ou moins façonné leur caractère, leurs pouvoirs et leurs motifs actuels. Pour assouvir leur curiosité, pour connaître ces récits fondateurs primordiaux dans le genre superhéroïque, les lecteurs sollicitent donc l'aide d'éditeurs sensés détenir les informations demandées, comme en témoigne cette lettre au sujet du personnage de Spider-Man : « Un de ces jours, il faudra nous parler des origines de ce garçon. Où sont ses parents? Est-il orphelin? Et où a-t-il puisé ces pouvoirs fantastiques qui lui permettent de grimper le long des murs, et de rester collé aux plafonds<sup>450</sup>? » Dans la même veine, un autre lecteur souhaite connaître les détails de la fabrication du bouclier indestructible du Capitaine America quelques mois à peine après l'intégration de ce personnage au catalogue des Éditions Héritage<sup>451</sup>. Cela dit, ces questions demeurent généralement sans réponse immédiate : l'éditeur n'en sait visiblement pas plus sur le passé des héros dont il publie les aventures et encourage plutôt le lectorat à attendre la parution des rééditions en français des récits des origines :

Pour l'origine des Super-Héros, nous aurons bientôt en vente une série d'albums spéciaux, 48 pages chacun, complètement en couleur, et chaque album contient une histoire de l'origine du Super-Héros. Les 4 premiers dans la série seront : SPIDERMAN, HULK, CAPITAIN AMERICA et FANTASTIC FOUR. Soyez-y<sup>452</sup>.

Effectivement, étant donné la récurrence des demandes d'information concernant cette facette précise des récits superhéroïques, les Éditions Héritage publieront, à partir de 1976, des numéros spéciaux hors série, baptisés « Éditions de Trésors » et « Numéros inédits pour collectionneurs ». La discussion qui prend forme entre les lecteurs et les éditeurs des *comics* Héritage a ainsi eu une incidence sur les choix éditoriaux faits par la maison, laquelle s'ajuste, par le biais de ces publications, aux demandes et aux goûts exprimés par son lectorat dans « Le Coin du Lecteur ». Les torts causés par les trous narratifs – entraves véritables à la connaissance exhaustive d'une ou de plusieurs séries –, tout comme l'absence de la couleur décriée maintes fois, se voient palliés par la publication de récits canoniques représentant les points d'orgue des séries les plus appréciées.

<sup>450</sup> L. Appolonia. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur », dans S. Lee et J. R. Jr. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 4, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], octobre 1970, p. 21.

<sup>451</sup> Anonyme. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur », dans S. Lee. *Capitaine America*, n° 4, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], novembre 1970, p. 21.

<sup>452</sup> Goglue [pseudonyme]. « Le Coin du Lecteur », dans L. Wein et R. Andru. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 81/82, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], avril 1978, p. 18.

### 3.2 La constitution d'une encyclopédie

Selon la même logique, les Éditions Héritage adjoignent à leurs publications une variété de rubriques de nature pédagogique, dans les années 1980. L'objectif poursuivi est toujours d'assouvir la curiosité des lecteurs à l'égard du monde (éditorial et narratif) des *comic books* de superhéros, en profitant par contre d'un espace accru, à l'intérieur des fascicules, par rapport à celui disponible dans « Le Coin du Lecteur ». Sans doute inspirées des « Bullpen Bulletin » de l'éditeur Marvel, qui ont un mandat similaire, ces initiatives contribuent ainsi à la constitution dynamique d'une encyclopédie collective : dynamique, parce qu'elle se construit par le biais d'échanges, que rend possibles la sérialité de la production; collective, parce que la transmission d'un savoir-lire, d'un savoir-être et d'un savoir-faire s'exécute à relais par les lecteurs, l'éditeur et l'un des artistes à l'emploi des Éditions Héritage, Robert Schoolcraft

#### *Le savoir-lire*

L'accumulation d'œuvres que la production et la consommation de bandes dessinées sérielles engendre implique aussi une multiplication des récits, des personnages et des créateurs (scénaristes et dessinateurs) liés à ces objets. À une époque où l'accès immédiat à l'information concernant ces données est pratiquement impossible, en contexte québécois francophone<sup>453</sup>, la conservation et la transmission de ce lot de connaissances reposent sur la construction à long terme d'un savoir encyclopédique par un groupe de lecteurs assidus. Celui-ci se montre d'ailleurs enclin à partager son savoir avec un lectorat étendu ne possédant pas la même expertise. En septembre 1980, alors que le catalogue superhéroïque des Éditions Héritage représente une masse considérable de récits produits par une variété d'artistes, l'éditeur québécois annonce ainsi le lancement d'une « série d'articles sur l'histoire des bandes dessinées, les origines des Super-Héros, etc<sup>454</sup>. » Baptisée l'*Info-Héritage*, la rubrique qui accueille ce contenu est rédigée par les membres des plus importants clubs de collectionneurs de *comics* Héritage, soit le Club de Super-Héros, animé par Robert Valade, le Club de science-fiction Combat et l'équipe derrière le fanzine *Galaxie*. Ces amateurs de *comics* Héritage profitent de la tribune qui leur est offerte pour proposer des résumés et des critiques de

---

<sup>453</sup> Des publications en langue anglaise, comme *The Official Handbook of the Marvel Universe*, renferment ce type de renseignements, mais, en l'absence de traduction française, cet ouvrage n'est certainement pas à la portée des lecteurs francophones unilingues.

<sup>454</sup> R. Stern et J. Byrne. *Capitaine America*, n° 108/109, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], septembre 1980, p. 23.

numéros parus récemment, pour présenter les artistes américains marquants ou pour informer les autres lecteurs quant aux caractéristiques principales des protagonistes des séries publiées<sup>455</sup>. L'« Info-Héritage » qui paraît dans *L'Incroyable Hulk* n° 124/125 rectifie par exemple une idée fausse répandue chez les lecteurs de *comics* au sujet des origines de Superman, longtemps connu comme le seul survivant de la planète Krypton :

Au contraire de ce que l'on croyait, il y eut 2 vaisseaux qui s'échappèrent de Krypton. Dans un était placé Superman et dans l'autre Power Girl. Celui de Superman atteint la Terre 2 assez rapidement mais celui de sa jeune cousine était plus lent. Il avait pour effet de la placer en état d'animation suspendue et un certain processus inventé par son père permit de la faire vieillir moins vite. Ceci permit à Power Girl de connaître une espèce d'enfance normale avec des images projetées par le vaisseau. Au lieu que son voyage ne dure que quelques semaines, il dura 60 ans. C'est alors qu'elle prit contact avec la vraie vie lorsque Superman découvrit son vaisseau<sup>456</sup>.

L'auteur de cet article, Robert Valade, procède en fait à l'explication de ce que le milieu nomme désormais un *retcon* (mot-valise signifiant *retroactive continuity*), c'est-à-dire une modification *a posteriori* d'un récit antérieur engendrant des bouleversements dans la continuité narrative d'une ou de plusieurs séries. Le lecteur confus à la vue d'une Kryptonienne, dans l'exemple précédent, est amené par l'« Info-Héritage » à corriger sa connaissance du récit canonique concernant Superman et la civilisation qui l'a vue naître. L'article permet autrement dit une mise à jour des informations connues à leur sujet, laquelle s'avère nécessaire à la compréhension des récits actuels et à venir. Cette rubrique péri-textuelle permet aussi au lecteur d'identifier les nombreuses références de nature intertextuelle sur lesquelles se bâtit la majorité des récits de superhéros traduits par Héritage. Alors que le personnage de Hulk subira une transformation importante, Valade en rappelle les premières manifestations dans l'article intitulé « Un nouveau Hulk? » :

« On commence un nouveau chapitre de la vie de l'incroyable Hulk [sic] » : cette phrase qui commente la première scène de l'épisode intitulé *Bizarre appel du Wendigo* (no 130/131 en français) ne rend pas tout à fait justice au changement radical qui va affecter le vert mastodonte à compter de ce numéro. Il s'agit en effet d'une véritable transformation, d'une métamorphose cruciale dans la vie de notre héros : désormais il est moitié Hulk et moitié Banner *en même temps*, il allie la force prodigieuse du premier au génie du second. Cette combinaison avait déjà été essayée au tout début de la série, dans les épisodes intitulés *The Monster and the Machine*, *The Gladiator From Outer Space*, *Beauty and the Beast*, *The Hordes of General Fang* et *The Metal Master* (compris dans les numéros 4, 5 et 6 en anglais); mais l'alliage était encore instable : chaque fois que Hulk reprenait la forme de Bruce Banner il se sentait plus faible, et chaque fois qu'il retrouvait celle de Hulk il devenait de plus en plus méprisant à l'égard des faibles humains [...]»<sup>457</sup>.

<sup>455</sup> Robert Valade affirme que le Club de Super-Héros recevait une petite rétribution pour ses chroniques, ce qui lui permettait « de survivre un peu plus. »; R. Valade. « Robert Valade et le CSH », dans A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 377.

<sup>456</sup> R. Valade. « Info-Héritage », dans B. Mantlo et S. Buscema. *L'Incroyable Hulk*, n° 124/125, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], janvier 1982, p. 23.

<sup>457</sup> R. Valade. « Info-Héritage. Un nouveau Hulk? », dans B. Mantlo et S. Buscema. *L'Incroyable Hulk*, n° 140/141, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], avril 1983, p. 23.

Des événements arrivés alors que la série originale *The Incredible Hulk* en est à ses balbutiements (en 1962 et 1963) constituent donc la trame narrative ayant cours dans *L'Incroyable Hulk*, en 1984. Puisque les épisodes originaux évoqués par Valade n'ont jamais été traduits par les Éditions Héritage, le rapprochement qu'il opère entre ces deux intrigues aurait échappé au lecteur pour qui la connaissance des *comics* américains se limite au catalogue de l'éditeur québécois. L'intervention de Valade comble donc l'absence des référents auxquels renvoie l'intertextualité au cœur du récit publié à l'époque dans la série *L'Incroyable Hulk*. Bref, ce type de contenu véhiculé dans l'« Info-Héritage » simplifie la compréhension des récits publiés dans une ou plusieurs séries par l'acquisition de repères diégétiques fréquemment sollicités au fil de la lecture.

Quatre années plus tard, une rubrique similaire à l'« Info-Héritage », cette fois-ci rédigée par le lettré Toufik<sup>458</sup>, fait son apparition dans les *comics* Héritage. Le « H. Magazine » succède ainsi à « L'Info-Héritage » et en reprend la formule. Il se décline néanmoins sur plusieurs pages, présentant des articles plus détaillés. Dans cette rubrique en particulier, une attention à peu près égale est octroyée aux récits de superhéros, à l'histoire de ce genre et, plus largement, de la bande dessinée américaine, ainsi qu'à la bio-bibliographie d'artistes célèbres<sup>459</sup>. Dans la quatrième des 23 livraisons portant sur les « Grands mythes de la B.D. américaine », l'impact de Stan Lee sur le genre superhéroïque est ainsi analysé :

Un des grands innovateurs en matière de super-héros dès les années 50 fut STAN LEE, scénariste de génie et actuel éditeur de MARVEL COMICS GROUP. Stan Lee, de son vrai nom Stanley Lieber, débuta en 1939 comme rédacteur et correcteur d'épreuves à la « Timely Comics », future firme « Marvel Comics ». Un an plus tard, Jack Kirby et Joe Simon quittant la « Timely Comics », le directeur Martin Goodman lui demanda d'assurer l'intérim en assumant les fonctions de directeur artistique et de rédacteur en chef. En 1961, occupant toujours le même poste, il devient le principal scénariste en créant les FANTASTIC FOUR puis en 1962, THE HULK et en 1963 SPIDER-MAN.

Sa grande idée a été de reprendre le thème d'une association de justiciers, mais non plus sur le mode pontifiant. Ainsi, chez les AVENGERS (les Vengeurs), une équipe créée en 1963 par Jack Kirby pour dessinateur, rien ne tourne aussi rond que dans la JUSTICE SOCIETY OF AMERICA [publiée par DC Comics].

<sup>458</sup> Les articles du « H. Magazine » ne sont jamais signés, mais l'éditeur remercie Toufik, dans le dernier « Coin du Lecteur », pour avoir rédigé ce contenu; Anonyme. « Le Coin du lecteur », dans C. Claremont et D. Cockrum, *Les Mystérieux X-Men*, n° 66 [...], p. 23.

<sup>459</sup> Signalons par ailleurs que le « H. Magazine » s'intéresse à l'occasion à la bande dessinée québécoise. Ainsi, une série d'articles est réservée aux figures marquantes de la bande dessinée québécoise, tels que les pionniers Albéric Bourgeois et Albert Chartier. Les artistes au service des Éditions Héritage ne sont pas ignorés, Robert Schoolcraft et Serge Ferrand étant par exemple mis en valeur; Anonyme. « H. Magazine. La bande dessinée québécoise », dans T. De Falco et R. Fenz. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 179, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], avril 1986, p. 22.

[...] Avec Stan Lee, scénariste, les problèmes des super-héros sont de taille. Ils sont obsédés par leur double identité et la recherche de leur véritable personnalité. Super-pouvoirs, problèmes psychologiques, crise de conscience politique, les super-héros deviennent trop humains. Et lorsqu'il s'agit d'un super-groupe comme celui des FANTASTIC FOUR, l'effet est catalytique : plutôt que leurs aventures contre les « super-méchants », ce sont les tribulations de M. FANTASTIC (l'homme-élastique), sa tendre épouse INVISIBLE GIRL, son jeune frère THE HUMAN TORCH et leur ami BEN GRIMM qui leur ont attiré la faveur du public<sup>460</sup>.

En plus de cristalliser la figure déjà mythique de Stan Lee, cet article se livre à une interprétation des personnages créés par le scénariste qui rejoint celle, toujours dominante, que les amateurs et les chercheurs s'intéressant aux héros de Marvel Comics soutiennent aujourd'hui<sup>461</sup>. Le texte offre du même coup au lecteur des clés pour situer l'avènement des héros Marvel dans l'histoire du médium bédéesque et du genre superhéroïque, tout comme celles lui permettant de reconnaître un style scénaristique – pouvons-nous dire auctorial? – singulier. Dans le même ordre d'idées, les connaissances transmises par le « H. Magazine » contribuent sans doute au développement d'une compétence lectorale pouvant se manifester de maintes façons : « By reading and collecting comics for an amount of time, by participating in cons, and reading various fanzines, fans develop an ability to discriminate between different writers, different versions of a character, and most commonly between different artists<sup>462</sup>. » Sur ce dernier point, d'ailleurs, le rédacteur de l'ultime « Coin du Lecteur » publié (en 1987) se montre très clair : « les lecteurs sont devenus de véritables experts en bandes dessinées, à tel point que les dessinateurs et les scénaristes sont devenus aussi important [sic] que le HÉROS lui-même<sup>463</sup>. » L'expertise gagnée par le lectorat permet autrement dit de reconnaître les récits, les personnages et les créateurs d'un vaste corpus d'œuvres, capacité qui se veut être une forme d'érudition. Dans l'ensemble, l'« Info-Héritage » et le « H. Magazine » servent donc de cours accélérés sur les différentes facettes de l'univers superhéroïque, surtout, et de la culture bédéesque et populaire nord-américaine, dans une moindre mesure. Loin d'être triviales, les connaissances ainsi transmises facilitent pour les lecteurs l'appropriation et le rapprochement de deux sphères culturelles distinctes – l'une américaine et l'autre québécoise – et d'un univers fictionnel alourdi par une continuité narrative qui gagne en complexité au fil des

---

<sup>460</sup> Anonyme. « H. Magazine : Grands mythes de la B.D. américaine », dans J. Byrne. *Fantastic Four*, n° 151/152, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], janvier 1984, p. 24-25.

<sup>461</sup> Voir à ce sujet le chapitre précédent de cette thèse.

<sup>462</sup> J. Brown. « Comic Book Fandom and Cultural Capital », *The Journal of Popular Culture*, vol. 30, n° 4, mars 1997, p. 23.

<sup>463</sup> Anonyme. « Le Coin du Lecteur. AUREVOIR », dans C. Claremont et D. Cockrum, *Les Mystérieux X-Men*, n° 66 [...], p. 23.



années. Ces rubriques comblent en d'autres mots un besoin important en situant les repères d'un canon bédéesque et culturel en cours de formation.

### *Le savoir-être (collectionneur)*

Pour une frange du lectorat, la lecture des bandes dessinées sérielles publiées par les Éditions Héritage se double d'une activité de collection qui implique une possession, sinon une connaissance quasi exhaustive des objets. En effet, dans l'ensemble des pratiques que John Fiske rassemble sous le nom de *fan culture*<sup>464</sup>, la collection

tends to be inclusive rather than exclusive : the emphasis is not so much upon acquiring a few good (and thus expensive) objects as upon accumulating as many as possible. The individual objects are therefore often cheap, devalued by the official culture, and mass produced. The distinctiveness lies in the extent of the collection rather than in their uniqueness or authenticity as cultural objects<sup>465</sup>.

L'ampleur d'une collection ferait donc office de facteur déterminant dans l'obtention du « prestige social » reconnu comme tel au sein de la *fan culture*. Pour cette raison, les collections les plus imposantes sont décrites fièrement par leurs possesseurs. En avril 1978, un premier lecteur donne ainsi quelques détails au sujet de sa collection, en plus de vouloir en connaître davantage au sujet de celles des autres lecteurs :

Je crois honnêtement qu'il serait intéressant si, dans Le Coin du Lecteur, les gars parlaient un peu de leur collection personnelle de bandes Héritage. Je peux ouvrir le bal, vous entretenir un peu sur la mienne.

J'ai commencé vers l'âge de 14 ans à collectionner ces revues et aujourd'hui, à 17 ans, mon intérêt n'a pas diminué. J'ai réussi à me procurer (non sans peine, je l'avoue) les séries suivantes, au complet : Spiderman, Iron-Man, Thor, les Vengeurs, Kung-Fu, Flash Gordon et Warlock (mystérieusement disparu). Dernièrement, j'ai commencé à amasser un peu partout les Capitaine Amérique et Conan et j'en possède déjà la moitié. En fait, j'ai plus de 400 comics dans ma bibliothèque<sup>466</sup>.

Le collectionneur invétéré

Le vœu de ce dernier est ainsi exaucé en juin 1978 : « Je réponds à l'appel du collectionneur invétéré. J'ai commencé à l'âge de 6 ans à collectionner les comics Héritage. J'ai abandonné pour un temps mais il y a 2 ans j'ai recommencé et aujourd'hui, à 13 ans, j'ai plus de 500 revues et elles

<sup>464</sup> Selon Fiske, « fan culture is a form of popular culture that echoes many of the institutions of official culture, although in popular form and under popular control. It may be thought of as a sort of 'moonlighting' in the cultural rather than the economic sphere, a form of cultural labor to fill the gaps left by legitimate culture. Fandom offers ways of filling cultural lack and provides the social prestige and self-esteem that go with cultural capital. »; J. Fiske. « The Cultural Economy of Fandom », dans L. A. Lewis (dir.). *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*, London et New York, Routledge, 1992, p. 33.

<sup>465</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>466</sup> Un collectionneur invétéré [pseudonyme]. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur », dans L. Wein et R. Andru. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 81/82 [...], p. 18.

ont pour moi une grande importance<sup>467</sup>. » Ces deux lettres sont imitées par 23 autres exemples tout aussi éloquentes, qui s'additionnent au fil des ans. En moyenne, les collectionneurs possèderaient approximativement 500 *comics* Héritage, quatre lecteurs disposant même d'un millier de fascicules au minimum (voir l'Annexe III). Ces collections qui font la fierté des lecteurs constituent des exploits d'autant plus impressionnants qu'ils sont le résultat d'un travail exigeant. La collection nécessite d'une part l'achat assidu, voire ininterrompu de séries à long déploiement. D'autre part, le lecteur qui s'y adonne tardivement doit retracer *a posteriori* un ensemble d'objets retirés des rayons depuis un laps de temps parfois considérable. Fidélité et dévouement sont donc requis afin de cumuler, au cours des années, ces lots d'œuvres se rapprochant de trophées de chasse.

Pour aider les collectionneurs dans leur quête et pallier les difficultés que cause l'accès difficile aux anciens numéros d'une série, les Éditions Héritage adjoignent à leurs bandes dessinées une rubrique à visée transactionnelle. Publiée à partir de 1976, celle-ci porte d'abord le nom de « Coin des échanges » et consiste en un encadré ajouté au « Courrier du Lecteur ». Les lecteurs y affichent la liste des *comics* qu'ils souhaitent échanger ainsi que leurs coordonnées. La popularité de ce service de petites annonces fait en sorte que l'année suivante, cette rubrique, renommée « La Bourse aux échanges »<sup>468</sup>, occupe désormais une page complète à l'intérieur des *comics*, généralement à la toute fin de ceux-ci. Absent des *comics* américains originaux consultés, « ce concept, autant dans son titre que dans sa mise en page, provenait très certainement de France car une Bourse aux échanges similaires existait déjà depuis quelques années dans le mensuel *Strange*<sup>469</sup>. » Il n'est pas impossible, en effet, qu'une rubrique de ce type se montre particulièrement utile dans les marchés plus restreints que sont le Québec et la France (comparativement aux États-Unis), où les communautés de collectionneurs s'avèrent probablement moins denses. Dans ce contexte, la « Bourse aux échanges » représente le lieu de rencontre idéal entre collectionneurs désirant troquer leurs bandes dessinées. À travers cette rubrique péritextuelle, les Éditions Héritage servent une fois de plus d'intermédiaires faisant le lien entre deux lecteurs qui n'auraient pu se connaître et se contacter sans elles. Aux yeux des lecteurs, ce rôle est fondamental, si bien qu'ils

---

<sup>467</sup> J.-C. Monette. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur », dans R. Stern et S. Buscema. *L'Incroyable Hulk*, n° 82/83 [...], p. 18.

<sup>468</sup> Le titre de cette rubrique n'est jamais réellement fixé. Le « Coin des Échanges » et les « Petites Annonces Gratuites » prendront aléatoirement la relève de la « Bourse aux échanges ». Ces changements d'intitulé n'ont toutefois aucune incidence sur le contenu de la rubrique.

<sup>469</sup> A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 382.

expriment leurs doléances devant le refus des Éditions Héritage de « reproduire [dans “La Bourse aux Échanges”] des listes de “comics” de 4 ou 5 pages venant de lecteurs qui désirent faire un commerce de vendre leurs revues<sup>470</sup>. » :

Dans Spiderman 137/138, Serge Béliveau vous a parlé de vos refus d’accepter les annonces de vente. Eh bien moi aussi je vous dis que je trouve cela ridicule  
 Vous n’avez qu’à éliminer les listes de 3 ou 4 pages. Comme ça les collectionneurs qui veulent se procurer certains numéros pourront les acheter d’un autre collectionneur qui veut les vendre.  
 En passant, je suis un des plus grands collectionneurs de ma ville. J’ai 600 revues dans ma collection et je ne sais plus quoi en faire.  
 Donc je m’adresse à vous pour me guider vers un acheteur qui m’offrira un bon prix<sup>471</sup>.

En guise de réponse, les Éditions Héritage écrivent ceci : « Pour répondre à ta demande je ne crois pas que ce soit ma responsabilité de vendre ta collection pour toi, mais j’ai tout de même inscrit ton nom sur la liste mentionnée ci-haut<sup>472</sup>. » L’éditeur, réticent à l’idée de voir la « Bourse aux échanges » devenir un lieu d’achat et de vente de *comics*, finit donc tout de même par remplir le rôle qu’on attend de lui lorsqu’il se laisse convaincre que cette rubrique constitue le recours le plus efficace, sinon l’unique solution à la portée de lecteurs n’arrivant pas à compléter ou à liquider leur collection par le biais de simples échanges. Bref, à travers la « Bourse aux échanges », l’éditeur québécois accommode les plus fervents amateurs de ses publications bédéesques en facilitant la pratique de la collection, devenue pour certains un véritable hobby. De cette façon, il maintient l’intérêt de ces lecteurs envers les séries Héritage actuelles : il faut après tout acheter les *comics* les plus récents pour accéder à la « Bourse aux échanges » et consulter les annonces qui y paraissent.

Malgré l’importance indéniable accordée à la quantité d’œuvres composant une collection, l’activité du collectionneur ne peut être réduite à une accumulation d’objets indifférenciés par ceux qui les acquièrent :

But even the everyday fans, with their collections of cheap, mass-produced fan objects, will often ape official culture in describing their collections in terms of their economic as well as their cultural capital. So Kiste’s (1989) comic book fans were eager to comment upon both the economic values of their collections, and their investment potential : how much they expected them to increase, or how much the value of a particular issue had increased over the price they paid for it. Particularly valuable issues were, in another shadowing of the official cultural economy, the first issues of comics or story lines – the popular equivalent of first editions whose scarcity and age

<sup>470</sup> Anonyme. « La Bourse aux Échanges », dans R. Stern et J. Romita Jr. *L’Étonnant Spider-Man*, n° 143/144, [...], p. 26.

<sup>471</sup> R. Dallaire. Lettre publiée dans « Le Coin du Lecteur », dans R. Stern et J. Romita Jr. *L’Étonnant Spider-Man*, n° 143/144 [...], p. 23.

<sup>472</sup> *Ibid.*

become markers of authenticity, originality, and rarity, which give them a high cultural capital which is, in its turn, readily convertible into high economic capital.<sup>473</sup>.

Il ne suffit pas, en somme, de collectionner beaucoup d'objets, encore faut-il opérer une sélection judicieuse des bandes dessinées convoitées en fonction de leur rareté et de leur potentiel lucratif. Pour aider le collectionneur dans ce processus, l'éditeur québécois publie, en 1982, le « Guide Héritage des collectionneurs de bandes dessinées », partiellement reproduit dans le catalogue publié par la maison en 1984<sup>474</sup>. Il s'agit d'une adaptation d'une rubrique éditoriale rédigée par le scénariste américain Mark Burbey et parue entre autres dans *Amazing Spider-Man* n° 234 (novembre 1982). Ce guide enseigne d'abord la cotation des *comics* en fonction de leur état (pauvre, moyen, bon, très bon ou excellent), celle-ci ayant une incidence directe sur la valeur monétaire d'un objet : « La condition est très importante dans le prix demandé pour un comic book. Par exemple, une copie classée "Moyen" qui vaut \$15, peut valoir jusqu'à \$60 si elle est classée "Excellent"<sup>475</sup>. » Pour cette raison, les collectionneurs sont invités à conserver minutieusement leurs objets et une série de conseils est ensuite formulée en ce sens :

Dans les boutiques spécialisées on peut acheter des sacs de plastique spécialement conçus pour contenir des bandes dessinées. Il y en a plusieurs grandeurs et de différentes épaisseurs de plastique. L'épaisseur de 3 mm (millimètre) est la meilleure. Les sacs protégeront vos bandes dessinées de la poussière, des insectes, de l'humidité, etc.

Il importe de ranger vos bandes dessinées debout à tout prix. À plat, le dos se pliera. Le dos étant la partie la plus importante de la bande, il faut la protéger le plus possible.

[...] Si vous collectionnez en vue d'un profit, il est sage de lire la bande dessinée au moins une fois avant de la classer. Si vous voulez la relire achetez une nouvelle livraison. Plus on manipule une copie, plus on la défraichit et plus elle perd de la valeur. Les taches, la saleté, les trous diminuent tous la valeur d'un livre.

[...] Pour le collectionneur qui tient à garder ses bandes dessinées en bonne condition, il existe des sacs spéciaux (mylar) et des boîtes de carton non acides qui préviendront le jaunissement et la détérioration de vos bandes dessinées<sup>476</sup>.

Ne s'improvise donc pas collectionneur qui veut : la qualité et surtout la valeur d'une collection dépend des efforts déployés et d'un savoir acquis en ce qui concerne la protection envers toute forme d'usure. À cela s'ajoute la connaissance des critères permettant de miser sur les œuvres les plus enclines à générer un profit :

L'ancienneté d'une bande dessinée ne signifie pas qu'elle vaille beaucoup d'argent. Certaines bandes dessinées de 1940 ne valent qu'un ou deux dollars.

<sup>473</sup> J. Fiske. « The Cultural Economy of Fandom » [...], p. 44.

<sup>474</sup> Ironiquement, ce catalogue « tout à fait charmant est très difficile à trouver de nos jours » et est lui-même devenu objet de collection; A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 61.

<sup>475</sup> M. Burbey. « Le guide Héritage des collectionneurs de bandes dessinées », dans D. Moench et K. Pollard. *Le Puissant Thor*, n° 123/124, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], octobre 1982, p. 23.

<sup>476</sup> *Ibid*, p. 26

[...] Bien que la valeur d'une bande dessinée dépende rarement du nom de son auteur, il y a pourtant des cas où l'histoire même est déterminante. Ainsi, la mort de deux personnages de SPIDER-MAN, aux numéros 121 et 122<sup>477</sup>, celle de l'amie de SPIDER-MAN, GWEN STACY et celle du GREEN GOBLIN ont donné à ces deux numéros six fois la valeur des Nos 120 et 123<sup>478</sup>. [...] Vous pouvez aussi être sûr que presque tous les Nos 1 des principales bandes dessinées de DC, de MARVEL et de Héritage vaudront un jour plus que vous ne les avez payés<sup>479</sup>.

Au cœur des principes qui définissent la collection se trouve donc la question de la rareté, occasionnée dans ces cas par la convoitise suscitée par les numéros ayant marqué de manière importante la trame et le canon narratifs de certaines séries. Comme l'indique le « Guide Héritage des collectionneurs de bandes dessinées », « [t]ous les jours, des bandes dessinées paraissent au comptoir qui deviendront des objets de collection authentique<sup>480</sup> » et qui pourront être revendues à profit. La collection revêt autrement dit une dimension monétaire, pour ne pas dire spéculative : la bande dessinée devient un investissement pouvant se concrétiser à moyen ou long terme, selon l'importance que les lecteurs accordent, souvent après-coup, à des numéros bien spécifiques. Corrélativement, le collectionneur sérieux représente plus qu'un accumulateur d'objets; en usant du savoir que lui transmet le guide adapté par les Éditions Héritage, il a le potentiel de devenir à la fois spéculateur et conservateur de publications à la valeur croissante. Comme Fiske le remarque, les enjeux économiques et les pratiques associés à la collection d'œuvres d'art considérées comme légitimes s'avèrent autrement dit transposés à des objets culturels financièrement accessibles, au moment de leur mise en vente initiale. En d'autres mots, l'exhaustivité de la collection qu'encourage la sérialité des *comics* Héritage est contrebalancée symboliquement par la valeur exceptionnelle qu'acquièrent certains numéros en raison de leur singularité – qu'elle provienne de leur état matériel ou de leur contenu narratif –, à partir du moment où celle-ci est reconnue par une majorité de collectionneurs.

### *Le savoir-faire*

Les rubriques analysées jusqu'à présent témoignent d'un engouement réel de certains *fans* envers toutes les facettes du milieu des *comic books* américains de superhéros. Pour quelques-uns d'entre eux, cet intérêt se transforme même en volonté de rejoindre de plain-pied le milieu qui les fascine,

<sup>477</sup> La numérotation indiquée est celle de la série originale américaine. Les récits cités se déroulent dans *L'Étonnant Spider-Man* n<sup>os</sup> 23 et 24, aux Éditions Héritage.

<sup>478</sup> D'après le *Guide des comics Héritage*, la valeur de ces deux numéros est plus ou moins doublée par rapport à celle des autres numéros parus la même année; A. Salois, G. Lévesque, R. Fontaine et J. F. Hébert. *Le guide des comics Héritage* [...], p. 82.

<sup>479</sup> M. Burbey. « Le guide Héritage des collectionneurs de bandes dessinées » [...], p. 25.

<sup>480</sup> *Ibid.*

c'est-à-dire d'ajouter à leurs activités et à leurs statuts de lecteurs et de *fans* celui de créateurs. Reconnaisant ce désir, qui s'inscrit dans la parfaite continuité de la culture participative encouragée par les Éditions Héritage, ces dernières y répondent de trois manières : en créant un cours de dessins en vingt leçons, en publiant et en critiquant le travail de jeunes bédéistes amateurs.

De septembre 1980 à décembre 1983, les Éditions Héritage publient par le biais de leurs fascicules une série de vingt leçons de dessins élaborées par l'artiste et lettré Robert Schoolcraft. Très probablement inspirées du guide *How to Draw Comics the Marvel Way*, paru en 1978 et rédigé par Stan Lee et Sal Buscema, deux figures de proue de Marvel Comics, « [c]es leçons ont été conçues pour la Maison Héritage afin de répondre aux myriades de questions que nous envoient nos lecteurs<sup>481</sup> » au sujet de la création d'une bande dessinée. En survolant les titres des 20 leçons données par Schoolcraft (« La perspective », « L'étude du corps humain : les proportions », « Le découpage »...) et des 12 leçons trouvées dans *How to Draw Comics the Marvel Way* (« The Power of – Perspective! », « Let's Study – The Figure! », « Composition! »...), on constate que ces deux outils pédagogiques couvrent des terrains similaires. Bien qu'il n'adapte pas directement l'ouvrage de ses collègues américains, Schoolcraft enseigne aux lecteurs québécois les mêmes rudiments que ceux reçus par les lecteurs de Marvel. Sans s'y limiter, Schoolcraft s'attarde d'ailleurs fréquemment au dessin de superhéros et aux paramètres qui le régissent. Ainsi, au sujet des personnages appartenant à ce genre bédéesque, il stipule que :

Chez l'homme, si nous désirons lui donner l'aspect du « Super-héros » nous n'avons qu'à lui grossir les parties du corps tout en respectant les proportions de 8-½ têtes. Ainsi l'homme de la figure 'C' a les épaules beaucoup plus larges et les muscles beaucoup plus développés. Chez la femme, si nous désirons lui donner l'aspect de la « Super-héroïne », nous n'avons qu'à lui élargir les seins et les hanches; mais pas trop, car il ne faut pas lui donner l'air grotesque de la figure 'D'<sup>482</sup>.

<sup>481</sup> Anonyme. « Leçon No 20 : Le mot de la fin, 2<sup>e</sup> partie », dans R. Thomas et F. Robbins. *L'Équipe Marvel*, n° 3, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], décembre 1983, p.18.

<sup>482</sup> R. Schoolcraft. « La bande dessinée en 20 leçons faciles. Leçon No 3 : L'étude du corps humain », dans D. Micheline et J. Romita Jr. *L'Invincible Iron Man*, n° 97/98, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], juillet 1981, p. 25.

Figure 22 : La bande dessinée en 20 leçons faciles : « leçon No 3, l'étude du corps humain »



Dans la même veine, il écrit cinq mois plus tard qu'« [i]l faut se souvenir que la femme est sensuelle, et même une super-héroïne, bien que dessinée plus virilement, doit garder ses formes gracieuses<sup>483</sup>. » Les dessins appuyant ce dernier énoncé, d'ailleurs, illustrent bien la vision qu'a l'artiste de ce sujet : poses suggestives, courbes proéminentes et bikinis sont de mise.

<sup>483</sup> R. Schoolcraft. « Leçon No 5, 4<sup>e</sup> partie : La femme... », dans D. Moench et R. Leonardi. *Le Puissant Thor*, n° 113/114, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], décembre 1981, p. 24.



**Figure 23 : La bande dessinée en 20 leçons faciles : « leçon No 5, la femme... »**



En réitérant ces clichés, Schoolcraft enseigne en fait à ses élèves les stéréotypes associés à la dimension visuelle des *comics* de superhéros et, plus précisément, de leurs protagonistes. Ce faisant, il conserve d'ailleurs le souci de l'académisme caractéristique de l'ensemble des leçons qu'il offre : l'accentuation des traits sexués des personnages masculins et féminins ne doit jamais se produire aux dépens du respect du réalisme anatomique<sup>484</sup>. Cette fidélité aux codes génériques du *comic book* de superhéros transparaît une fois de plus lorsque Schoolcraft définit les caractéristiques essentielles d'une illustration de couverture :

L'élément le plus important d'un magazine de BD est la page de couverture. Il est vrai que l'habit ne fait pas le moine, mais une couverture impressionnante suscitera l'intérêt de l'acheteur et les chances de ventes en seront accrues d'autant. Un magazine avec une couverture banale, par contre, suscitera peu d'intérêt et une faible demande. La couverture a la force d'une annonce publicitaire

<sup>484</sup> Dès la leçon initiale, Schoolcraft insiste sur l'importance de l'anatomie, de la perspective et de la géométrie dans tout dessin de qualité; R. Schoolcraft. « La bande dessinée en 20 leçons faciles. Leçon No 1 : Les formes géométriques simples », dans R. Stern et J. Byrne. *Capitaine America*, n° 108/109 [...], p. 24.



pour le magazine que vous offrez en vente. Aussi, devez-vous travailler minutieusement sa composition.

Lorsque vous préparez votre couverture assurez-vous de :

1. Toujours laisser un espace libre au haut du dessin, car cette partie de la page est réservée au titre du magazine.
2. Toujours laisser une marge d'un demi-pouce environ sur le côté droit et au bas de la page pour permettre à l'imprimeur de tailler le magazine à la bonne dimension. Cet espace neutre est appelé « bleed ». Évitez de dessiner des personnages importants à cet endroit, car ils seront coupés à la reliure du livre.
3. Toujours laisser des espaces dans votre composition pour permettre à l'éditeur d'insérer des phylactères ou des annonces publicitaires.
4. Toujours faire vos dessins propres et ouverts. Évitez de mettre trop de noir sur vos dessins; l'imprimeur préfère utiliser de la couleur pour masquer les régions ombragées<sup>485</sup>.

Il ne fait aucun doute, d'ailleurs, que Schoolcraft tire ces préceptes du guide rédigé par Lee et Buscema, tellement la structure et le contenu de l'extrait cité semblent calqués sur le passage suivant :

Because of the importance of the cover, and because it serves as a full-color advertisement for the magazine itself, all the elements of the illustration must be very carefully put together. Here are some of the things which the artist must always remember:

Always leave enough room at the top of the illustration for the logo (title of the magazine).

Nothing important must be drawn at the outside edge of the bottom or the right side of the cover, because some of that paper is trimmed off at the printing plant. This area, approximately a half inch in width, is referred to as the "bleed."

There must be a number of "dead areas" on the cover – areas which, although exciting-looking to the reader, are unimportant enough to be covered over by dialogue balloons, captions, and/or blurbs if the editor so desires.

Since the color on a cover is vitally important, the artist mustn't use too many heavy black areas in his illustration. The expression employed in the Bullpen is : "Leave the drawing open for color."

The drawing must be provocative enough to make the reader want to get the magazine and read the story, but it mustn't give the ending away, or tip the reader off to any surprise<sup>486</sup>.

En traduisant et en s'appropriant cet extrait de *How to Draw Comics the Marvel Way*, – exercice qu'il ne répétera jamais de manière aussi flagrante – Schoolcraft véhicule une conception de la page de couverture qui correspond en fait exactement au modèle employé par les grands éditeurs de *comics* américains et repris par les Éditions Héritage, tel qu'il a été décrit précédemment. Les exemples visuels fournis par Schoolcraft, d'ailleurs, font le pont entre les *comics* américains et québécois. Tirées de la série *Capitaine Cosmos* (Éditions Héritage), dont Schoolcraft est l'illustrateur, elles établissent une concordance entre les leçons reçues par le lecteur, les œuvres

<sup>485</sup> R. Schoolcraft. « La bande dessinée en 20 leçons faciles. Leçon No 12 : La couverture », dans S. Lee et G. Colan. *Daredevil, l'homme sans peur*, n° 43/44, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], février 1983, p. 24-25.

<sup>486</sup> S. Lee et S. Buscema. *How to Draw Comics the Marvel Way*, New York, Simon and Schuster, 1984 [1978], p. 140.

produites par son enseignant et le contenu péri-textuel du catalogue Héritage et des *comics* de superhéros dans leur ensemble.

En sachant que Schoolcraft lui-même n'observe pas systématiquement ces préceptes dans les bandes dessinées qu'il confectionne<sup>487</sup>, il faut moins attribuer le conformisme patent de ses leçons à un manque de vision artistique singulière qu'à une fine connaissance des exigences génériques et éditoriales rattachées aux *comics* de superhéros (et mises en évidence dans *How to Draw Comics the Marvel Way*). Schoolcraft prépare effectivement ses élèves à devenir des professionnels de l'illustration<sup>488</sup> et, partant, à remplir les mandats qui leur seront confiés. Lorsqu'il explique comment présenter un projet à un éditeur à partir d'un scénario de quatre pages, ce dernier insiste ainsi sur la soumission de l'artiste aux attentes de l'éditeur qui l'embauche :

Voilà la difficulté de notre présent travail; il a fallu insérer trente cases en quatre pages (ce qui est beaucoup) et l'artiste a dû faire plusieurs essais de composition pour parvenir au découpage actuel. Mais n'avions pas le choix, nous voulions absolument avoir une histoire de quatre pages.

[...] Ce genre de restrictions qui déterminent le travail de l'artiste est chose courante quand vous devenez professionnel; chaque éditeur a ses propres critères et l'artiste peut être appelé à créer des scènes d'action ou des pages dont les décors prédominent. Comme c'est l'éditeur qui paie les planches, alors celui-ci obtient toujours ce qu'il demande<sup>489</sup>.

La toute dernière leçon de dessin – qui prend la forme d'un mot de la fin – reprend d'ailleurs ce discours en faisant de plus appel au travail acharné et à la persévérance du jeune artiste:

<sup>487</sup> Voir la bande dessinée « Capitaine Québec et Langlais », publiée dans le fascicule *Québec Humour* (Éditions Héritage) et analysée au chapitre 7 de cette thèse.

<sup>488</sup> Dans le présent contexte, le terme « profession » est entendu aux sens que lui donne Nathalie Heinich : « Tout d'abord, il peut désigner une activité qui s'exerce contre rémunération, par opposition à une pratique amateur [...]. Par ailleurs, "profession" peut s'opposer non plus à l'amateurisme, mais à métier, d'une part, et à vocation, d'autre part. L'exercice d'une activité rémunérée peut en effet s'exercer selon trois régimes : le régime artisanal du métier, le régime professionnel et le régime vocationnel. La musique et la littérature, relevant jusqu'à l'art classique des « arts libéraux » n'étaient pas assimilables à un travail manuel, à la différence des arts mécaniques ; du même coup, elles ne sont que très métaphoriquement assimilables à de l'artisanat. Quand on dit que la littérature est un métier, en fait, c'est un petit déplacement : normalement on devrait dire une profession.

[...] L'activité vocationnelle - celle qui régit peinture, littérature et musique depuis l'époque romantique - ne s'exerce pas pour de l'argent mais par une "nécessité intérieure" de l'auteur, et n'est donc pas soumise à des rémunérations standardisées. Elle n'est pas obligatoirement encadrée par des institutions, n'est guère enseignée sinon peu enseignable, ne relève pas d'un diplôme ni de règles formalisées, et dépend essentiellement du talent individuel. On comprend mieux ce qui oppose ces deux régimes, professionnel et vocationnel, si l'on précise que le régime professionnel est celui de l'économie qu'on pourrait dire "normale", où l'on travaille pour gagner sa vie, alors que le régime vocationnel est celui de ce que Bourdieu appelait une "économie inversée", où l'on gagne de l'argent pour pouvoir exercer librement son besoin de créer. »; N. Heinich. « Écrire : entre profession et vocation », *Société des gens de lettre*, [En ligne], <https://www.sgdl.org/culturel/ressources/2013-09-19-14-05-31/277-le-statut-social-des-auteurs-de-l-ecrit/2407-ecrire-entre-profession-et-vocation> (Page consultée le 17 janvier 2018).

<sup>489</sup> R. Schoolcraft. « Leçon n° 8 : 2<sup>e</sup> partie », dans D. Micheline et J. Romita Jr. *L'Invincible Iron Man*, n° 107/108 [...], p. 24.

Vouloir devenir dessinateur est une chose, mais plusieurs essaient et très peu réussissent. Il faut savoir suivre les bonnes étapes et, comme un vendeur, savoir comment vendre son produit en le présentant d'une façon professionnelle. [...] Il vous faudra donc décrocher un premier contrat au Québec; être publié est le plus important, alors n'exigez pas une fortune pour vos premiers dessins. [...] Si on aime ce que vous faites, on vous paiera, sinon il faudra persister. Voici le hic : très peu de jeunes dessinateurs persistent encore après avoir vu leurs dessins refusés deux ou trois fois. Il faudra alors se décider si on veut vraiment devenir un pro. Il faudra alors découvrir si on aura la patience d'attendre, car cela prend en moyenne sept ans pour un dessinateur avant de se faire une réputation qui lui permettra de gagner sa vie. Répétons-le, la plupart qui s'essaient, abandonnent bien avant.

[...] Souvenez-vous que c'est l'éditeur qui paie pour vos dessins, et s'il n'est pas satisfait de votre travail ou même de votre attitude, il trouvera quelqu'un d'autre. La différence entre le professionnel et l'amateur n'est pas seulement dans la qualité du dessin, mais surtout dans l'attitude de l'artiste; l'amateur peut travailler deux semaines pour faire un dessin, alors que le pro fera ce même dessin en une journée. Si l'éditeur demande un dessin pour une date précise, il s'attend à avoir ce dessin à temps, avec la qualité. L'éditeur, comme le public d'ailleurs, se fiche pas mal que vous ayez travaillé 100 heures ou 10 heures sur un dessin; pour lui, ce qui compte c'est le produit fini<sup>490</sup>.

La standardisation du dessin, de la composition de la page de couverture ou du découpage narratif et visuel que privilégie Schoolcraft dans ses leçons s'avère autrement dit enseignée sciemment, dans l'optique où le cours offert vise à former sur mesure de jeunes artistes prêts à répondre aux prérogatives du milieu de la bande dessinée de superhéros, avec tous les renoncements et les compromis qu'implique l'exercice de la profession d'illustrateur dans le cadre d'une industrie culturelle.

Sans doute inspirés par le cours de Schoolcraft et par l'invitation des Éditions Héritage « à nous faire parvenir quelques-uns de vos dessins qui seront d'abord corrigés par Robert [Schoolcraft] et publiés par la suite pour juger de vos progrès<sup>491</sup> », certains lecteurs soumettent à l'éditeur québécois le fruit de leurs efforts<sup>492</sup> (ce que le milieu nomme aujourd'hui le *fan art*). Aux yeux de l'éditeur québécois, peu d'œuvres reçues méritent cela dit d'être publiées :

---

<sup>490</sup> R. Schoolcraft. « La bande dessinée en 20 leçons faciles. Leçon n° 20 : Le mot de la fin », dans M. Fleisher et J. Buscema. *Conan le barbare*, n° 137/138, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], novembre 1983, p. 24-25.

<sup>491</sup> Goglue [pseudonyme]. « Le Coin du Lecteur », dans R. Stern et J. Nyrne. *Capitaine America*, n° 108/109, [...], p. 23.

<sup>492</sup> Cela s'était déjà produit auparavant, comme en témoigne cette lettre de Gilbert Poulin, publiée dans un « Coin du lecteur » du mois septembre 1970 : « J'ai trouvé un nouveau Super-Héros; son nom est l'Aigle ou Eagleman. Je l'ai dessiné sur la feuille ci-incluse et j'ai indiqué ses couleurs. Il lance de ses gants des rayons repousseurs et il peut voler lentement ou à une grande vitesse s'il le désire. Il est très fort et musclé. Son histoire débute comme ceci : son nom personnel est Gregg Sterling, il est un grand savant dans un laboratoire scientifique et chez lui dans ses propriétés il a un laboratoire dans sa cave où il travaille secrètement à un produit pour le transformer en super-héros. Et un jour, il réussit enfin à faire un liquide qui fait de lui un être presque parfait. Et c'est en voyant la photo d'un aigle qu'il confectionna son costume et prit son nom de super-héros L'AIGLE. Sur son front, il a un petit œil rouge qui lance des

Nos jeunes lecteurs nous envoient souvent leurs dessins dans l'espoir de se faire publier ou dans le seul but de recevoir des conseils et de savoir s'ils ont du "talent". Hélas! leurs dessins sont très souvent trop amateurs et il nous est impossible de les reproduire ou même d'en faire la critique, car tout est à refaire<sup>493</sup>.

Même lorsqu'elles sont reproduites, les œuvres des lecteurs courent le risque d'une critique sévère. Par exemple, la bande dessinée de quatre pages « Les dossiers de Sir Victor Holmes. Le culte démoniaque », signée par Martial Tremblay et publiée dans *Daredevil* n° 31/32, n'emballe pas l'éditeur :

Comme il est très difficile de faire une énigme policière en quatre pages, disons tout de suite que le « Culte démoniaque » est « passable » pour un débutant. Un gros reproche cependant; s'il est bon de copier au niveau du dessin, il est très mauvais de le faire au niveau des scénari. Le débutant qui commence en BD et qui apprend à dessiner doit avoir quelque chose à dire. Il doit faire ses propres scénari. Le « Culte démoniaque » est une juxtaposition de plusieurs histoires d'auteurs connus. Sir CONAN DOYLE est apparemment le favori de notre jeune auteur.

[...] POUR LE DESSIN :

- Il est évident que l'auteur a des problèmes de proportions dans ses personnages. Il devrait étudier les positions beaucoup plus à fond avant de faire les cases.

[...] – Pratiquement tous les plans sont les mêmes<sup>494</sup>.

---

rayons hypnotiseurs. Il a des griffes à l'extrémité des gants. Sur sa ceinture il a un bouton, qui en le pressant l'entoure d'un champ magnétique pour le protéger; en le pressant une deuxième fois, il enlève ce champ magnétique. Il est un excellent tireur, que ce soit du revolver ou du fusil. J'espère que vous en prendrez note et que vous ferez une revue avec lui, s'il en vaut la peine. Merci. » Même si aucune suite ne sera donnée à ce scénario, l'assimilation des codes du genre superhéroïque qu'il renferme à ce stade embryonnaire s'avère bien avancée : le surnom superhéroïque, le nom civil à consonance anglophone, les superpouvoirs et gadgets ainsi que la base d'opérations secrète y sont tous esquissés, malgré le fait que les *comics* Héritage en sont à leurs débuts; G. Paradis. Lettre reproduite dans « Le Coin du Lecteur », dans S. Lee et J. Kirby. *Fantastic Four*, n° 4, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], septembre 1970, p. 21.

<sup>493</sup> Anonyme. « Leçon No 20 : le mot de la fin, 2<sup>e</sup> partie », dans R. Thomas et F. Robbins. *L'Équipe Marvel*, [...], p. 18.

<sup>494</sup> Anonyme. Commentaires au sujet de « Les dossiers de Sir Victor Holmes. Le culte démoniaque », dans S. Lee et G. Colan. *Daredevil, l'homme sans peur*, n° 31/32, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comic], janvier 1982, p. 22-23, 25-26.

Figure 24 : Extrait des *Dossiers de Sir Victor Holmes. Le culte démoniaque*, de Martial Tremblay



Malgré le constat pessimiste de la qualité discutable des œuvres qui leur parviennent, les Éditions Héritage saluent volontiers le travail qu'elles jugent être de bonne qualité et rendent justice aux œuvres les plus méritoires. Ainsi reproduisent-elles par exemple une illustration du superhéros Thor et de son père Odin, réalisée par François Roy<sup>495</sup>, ou une autre de Daredevil, signé par José Trudel<sup>496</sup>. Toutes deux ont d'ailleurs le privilège de devenir des « mini-affiches Héritage »<sup>497</sup>. L'éditeur consacre aussi les deux pages centrales du *Daredevil* n° 39/40 à une illustration de Tamar

<sup>495</sup> Dans D. Moench et R. Leonardi. *Le Puissant Thor*, n° 113/114, [...] p. 23.

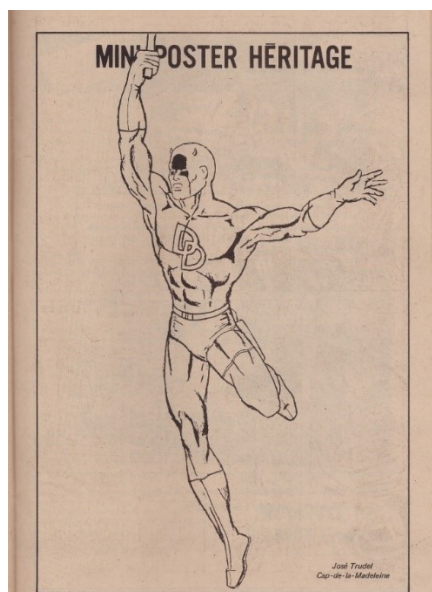
<sup>496</sup> Dans S. Lee et G. Colan. *Daredevil, l'homme sans peur*, n° 39/40 [...], p. 21.

<sup>497</sup> Il s'agit d'affiches inédites occupant une pleine page d'un comic book.

le Gaulois, personnage original créé par Evens Joseph, lecteur montréalais âgé de 16 ans<sup>498</sup> et artiste autodidacte :

Il y a des années que je dessine, même quand j'étais tout jeune, avant même d'aller à l'école.  
 Ce n'était pas très bon, bien sûr, mais je faisais de mon mieux. Et un jour j'ai découvert ces sensationnels dessins faits par ces merveilleux artistes dans le monde de Stan Lee.  
 Je passais mon temps libre à lire et à contempler ces magnifiques bandes dessinées.  
 J'ai commencé par copier des pages au complet, ce qui me prenait des jours et parfois des semaines.  
 J'avais à peine huit ans et j'essayais de copier les cases aussi exactement que possible sans les calquer.  
 Je trouvais ça de plus en plus facile, et arrêtant de copier, je faisais mes propres dessins sans même regarder une bande dessinée.  
 C'est ainsi que je me suis amélioré en dessin, sans suivre de cours<sup>499</sup>.

**Figure 25 : Mini-poster Héritage de Daredevil, réalisé par José Trudel**



<sup>498</sup> À la vue de ces illustrations, on comprend mieux le commentaire formulé précédemment par l'éditeur au sujet de l'originalité facultative du dessin (mais obligatoire en ce qui concerne le scénario). L'influence du style maison de l'éditeur Marvel, caractérisée par une forte expressivité des personnages et l'observation du réalisme anatomique, entre autres, les traverse effectivement toutes. Cela est aussi vrai en ce qui concerne Tamar le Gaulois, dont on perçoit immédiatement le lien de parenté avec Conan le Barbare. Joseph lui-même admet cette filiation visuelle, en écrivant s'être inspiré d'Astérix (ce qui est moins perceptible...) et du personnage de Robert E. Howard, en le rendant toutefois « plus fort et plus grotesque »; E. Joseph. Lettre publiée dans « Le Coin du lecteur », dans S. Lee et G. Colan. *Daredevil, l'homme sans peur*, n° 39/40, [...] p. 23.

<sup>499</sup> *Ibid.*



**Figure 26 : Affiche de Tamar le Gaulois réalisée par Evens Joseph**



L'éditeur profite d'ailleurs des félicitations qu'il offre à ce dernier pour rappeler aux dessinateurs en herbes l'importance du labeur et de la pratique assidue :

Cher ami,

Tes dessins sont réellement excellents et il nous fait plaisir d'en reproduire un aux pages centrales de cette revue.

J'espère que tous les jeunes dessinateurs qui ont lu ta lettre sauront en tirer le message si évident : On peut devenir bon dessinateur – mais IL FAUT dessiner, calquer, copier et recommencer mille fois et ce pendant des heures, des jours, des semaines et des années<sup>500</sup>.

Deux autres dessinateurs semblent avoir suivi cette consigne et voient à leur tour leurs œuvres être publiées dans les *comics* de superhéros de la maison. Ainsi, le dessin de Spider-Man réalisé par Roberto Narcisi est reproduit dans le « Coin du Lecteur » de *Fantastic Four* n° 143/144 (mai 1983), tandis que ceux de Michel Girard et d'André Poliquin paraissent sous l'intitulé « Daredevil vu par les lecteurs », dans *Daredevil, l'homme sans peur* n° 47/48 (mai 1983). D'ailleurs, Poliquin sera

<sup>500</sup> Anonyme. « Le Coin du Lecteur », dans S. Lee et G. Colan. *Daredevil, l'homme sans peur*, n° 39/40, [...] p. 23.

l'auteur de deux séries originales publiées à même les *comics* Héritage de 1985 à 1987<sup>501</sup>. Bref, les leçons de dessin de Robert Schoolcraft et l'ouverture dont font preuve les Éditions Héritage à l'idée de publier les œuvres de leurs lecteurs incitent plusieurs d'entre eux à prendre la plume. Mais il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus, le soutien des Éditions Héritage apparaissant comme un privilège rare, en raison du jugement strict exercé par l'éditeur québécois. Ce dernier joue pour cette raison un rôle à la fois symbolique et catalytique en sanctionnant le travail de quelques créateurs émergents, d'une part, et en proposant un lieu de diffusion accueillant des illustrations et des récits inspirés de la tradition bédéesque américaine. Ce faisant, les Éditions Héritage agissent en quelque sorte comme des dépisteurs de talent et, à ce chapitre, au moins quatre des lecteurs dont elles publient les premiers travaux, soit José Trudel, André Poliquin, Evens Joseph et Éric Thériault<sup>502</sup>, feront ensuite carrière dans les domaines de l'illustration et/ou de la bande dessinée sérielle. Trudel est présentement designer graphique et enseignant. Il est aussi l'auteur de la série de bandes dessinées fantastiques *Solis Noctis*, à paraître prochainement<sup>503</sup>. Evens Joseph a contribué aux fanzines *Laser* (1982-1985) et *Krypton* (1985-1988), tout comme Éric Thériault, avant de s'établir aux États-Unis et de faire carrière en tant qu'illustrateur pigiste et coloriste pour Colortek, entreprise assignée à la coloration de certains *comics* de l'éditeur Marvel Comics (de juin 2010 à aujourd'hui). L'œuvre de Poliquin, quant à elle, sera abordée dans la troisième partie de cette thèse. Thériault, enfin, est un bédéiste prolifique ayant entre autres créé la série science-fictionnelle *Veena*, autoéditée sous forme de fanzine, puis de *comic books*, de 1991 à 2000. Grâce au cours donné par Schoolcraft et à l'encadrement subséquent de jeunes bédéistes répondant à l'appel des Éditions Héritage, il se produit donc un phénomène similaire à celui ayant eu cours dans les années 1960, aux États-Unis<sup>504</sup> : une relève artistique composée de *fans* du médium bédéesque et du genre superhéroïque se forme et investit le milieu avec l'ambition d'y travailler.

\*\*\*

---

<sup>501</sup> Puisqu'elles mettent en vedette des superhéros québécois originaux et qu'elles seront ensuite poursuivies en autoédition par l'auteur, elles feront l'objet d'une analyse détaillée au sixième chapitre de la présente thèse.

<sup>502</sup> Éric Thériault a fait paraître un mini-poster Héritage représentant le vilain Galactus, dans *Le Maître du Kung-Fu* n° 76-77 (non inclus dans ce corpus).

<sup>503</sup> L'auteur est à la recherche d'un éditeur au moment d'écrire ces lignes; J. Trudel. *Solis Noctis*. <https://www.solisnoctis.com/fr> [En ligne], 2017 (Page consultée le 5 février 2018).

<sup>504</sup> Voir, entre autres, P. Lopes. *Demanding Respect* [...], p. 97.



Le péritexte des *comic books* de superhéros publiés par les Éditions Héritage se présente en somme comme la fusion entre des influences américaines et un contenu inédit. La page de couverture, ainsi, imite dans l'ensemble le gabarit établi par les éditeurs américains Marvel et DC Comics. L'illustration de couverture, les encadrés ou encore le titre de l'épisode qui s'y trouvent ayant déjà prouvé leur efficacité en tant qu'éléments identificatoires, ils se voient ainsi conservés par les rééditions québécoises. Les quelques modifications que les pages de couverture de ces dernières subissent s'avèrent en fait causées, la plupart du temps, par des contraintes matérielles : la disponibilité des couleurs employées à l'impression, les dimensions physiques du fascicule et l'accès incertain aux couvertures originales obligent le recours à différentes solutions temporaires. Le transfert ayant cours dans ces cas se pare d'une spécificité de fortune, née de circonstances exceptionnelles. L'utilisation de bandeaux annonçant le format double des fascicules et l'adoption de la couleur par ces derniers, de même que les quelques fantaisies que se permettent les artistes redessinant des portions de l'illustration de couverture, constituent quant à elles des exemples d'une volonté plus manifeste de distinction par rapport aux *comics* américains originaux.

Le contenu publicitaire que contiennent les *comics* des Éditions Héritage s'avère lui aussi généralement fidèle à celui présent dans les bandes dessinées américaines. Les publicités pour des jouets et des jeux, par exemple, sont directement tirées de ces imprimés et laissent croire, pour cette raison, que la bande dessinée de superhéros fait l'objet d'un transfert impliquant plusieurs sphères de la culture du divertissement. En effet, les jeux vidéo et les figurines articulées dérivées de franchises américaines connues des jeunes Québécois (grâce, notamment, à la télévision et au cinéma) composent l'essentiel de ce contenu publicitaire laissant peu d'espace, en contrepartie, à des objets québécois. D'ailleurs, lorsque ces derniers se voient inclus dans le péritexte publicitaire, ils s'inscrivent dans une stratégie de convergence commerciale qui n'est pas étrangère à celle dont participent les publicités américaines. Les livres, les revues, les affiches ou les macarons annoncés sont presque toujours produits par les Éditions Héritage, qui assurent leur autopromotion. L'éditeur québécois encourage toutefois les entreprises gravitant autour de ses propres activités : les commerces tenant leurs publications en stock et les fanzines créés par des lecteurs des Éditions Héritage jouissent d'une certaine attention et offrent par ailleurs un aperçu du milieu naissant de la bande dessinée de superhéros au Québec.

Les rubriques éditoriales inédites ajoutées aux *comics* Héritage contribuent quant à elles au transfert de la dimension sociale relative à la consommation de bandes dessinées sérielles. La rétroaction rendue possible par le biais de la sérialité est effectivement exploitée par l'éditeur de manière à maintenir la relation de proximité qui l'unit à son lectorat – dont témoigne le tutoiement des lecteurs –, de même qu'à encourager le dialogue au sein du public cible. Le « Coin du Lecteur », d'abord, amorce ainsi l'ouverture du canal de discussion entre l'instance éditoriale et son lectorat. Ce dernier investit rapidement cet espace afin de donner son opinion quant à la qualité des publications de l'éditeur québécois, en plus de chercher à en connaître davantage sur les héros qu'il affectionne. Cette rubrique et les questions qu'elle véhicule régulièrement encouragent la création d'un contenu péri-textuel plus consistant et, partant, plus apte à transmettre le savoir encyclopédique que réclament les lecteurs. L'« Info-Héritage » et le « H. Magazine » reposent donc sur le savoir-lire, compétence acquise par des lecteurs-experts et enseignée par ceux-ci, à travers ces rubriques informatives, au lectorat général des *comics* Héritage. Les lecteurs de *comics* améliorent ainsi leur compréhension des récits en cours dans les séries publiées de même que leur connaissance du canon narratif et historique lié à l'évolution du genre superhéroïque. Ensuite, les outils fournis par les Éditions Héritage à leurs lecteurs afin de les aider à construire leur collection favorisent l'acquisition d'un savoir-être, compris comme un lot de pratiques efficaces liées à l'activité du collectionneur. La « Bourse aux échanges » constitue ainsi un espace transactionnel où ce dernier peut mesurer la valeur de ses bandes dessinées et s'adonner à leur marchandisation. En renseignant les lecteurs quant aux secrets de leur passe-temps, soit « l'art de collectionner les bandes dessinées<sup>505</sup> », ou en leur donnant les adresses de boutiques spécialisées recommandables<sup>506</sup>, le « Guide Héritage des collectionneurs de bandes dessinées » leur apprend en fait à user habilement des ressources dont ils disposent pour faire croître leur collection et la valeur économique qu'elle représente. Les leçons de dessin données par Robert Schoolcraft permettent enfin la transmission et l'évaluation de techniques graphiques et scénaristiques. Elles sont conçues afin de former des professionnels aptes à reproduire un modèle sériel correspondant à celui du *comic book* américain. Les principes et préceptes de ce médium et du genre superhéroïque

---

<sup>505</sup> M. Burbey. « Le guide Héritage des collectionneurs de bandes dessinées » [...], p. 23.

<sup>506</sup> Le Guide de 1982 stipule entre autres que « le “Capitaine Québec” ou “Nova”, à Montréal, par exemple ont toutes les nouvelles bandes et beaucoup de vieux numéros. Ces boutiques vous accorderont toute l'attention désirable. Vous pourrez également y retenir vos nouvelles bandes dessinées et vous assurer ainsi qu'il n'en manque aucune à une collection complète. Et, en plus, vous ne recevrez que des numéros en parfaite condition; M. Burbey. « Le guide Héritage des collectionneurs de bandes dessinées » [...], p. 25.

deviennent ainsi les objets d'un savoir-faire acquis par des jeunes artistes qui le mettent en pratique dans les dessins qu'ils envoient à l'éditeur, puis au cours de leurs activités artistiques ultérieures, dans certains cas.

C'est à travers cette relation collaborative entre éditeurs, lecteurs-experts et lecteurs ordinaires, rendue possible grâce à l'inclusion de rubriques éditoriales commandant la participation des plus fervents membres du lectorat, que le transfert du genre superhéroïque se poursuit au-delà des frontières des différentes bandes dessinées. L'objet transféré s'épaissit et se rapproche d'une culture de *fans* commençant à se déployer par le biais d'activités et d'espaces de socialisation diversifiés. Par ailleurs, en plus de l'impact qu'il a sur l'attitude et l'activité du lectorat, le péri-texte des bandes dessinées de superhéros produites par les Éditions Héritage contribue au genre superhéroïque lui-même en figeant les grandes lignes d'un modèle repris, quelques années plus tard, par les entreprises éditoriales qui succèdent à l'éditeur de Saint-Lambert. Les Éditions R.G.B. et Bandes Dessinées Fantastiques, qui se lanceront à leur tour dans la traduction de *comics* américains, adopteront effectivement un appareil péri-textuel calqué sur celui de leur prédécesseur.

## CHAPITRE V

### LA PASSATION D'UN FLAMBEAU FAIBLISSANT

L'abandon des *comic books* de superhéros par les Éditions Héritage, en 1987, ne signale pas immédiatement la fin des entreprises de traduction de bandes dessinées américaines au Québec. L'éditeur de Saint-Lambert poursuit la réédition en français des séries *Archie* jusqu'à ce jour, tant sous forme de *comic books* que de formats poche. Quant à elles, les Éditions R.G.B., qui créent aussi quelques *comics* de superhéros originaux, entre 1986 et 1988, produisent quatre fascicules des *Nouvelles aventures d'Indiana Jones*. Il s'agit d'une adaptation française de quatre numéros issus la série *The Further Adventures of Indiana Jones*, publiés en version originale par Marvel Comics en 1982 et 1983. Sur le plan du péri-texte, ces rééditions québécoises ressemblent en tous points aux *comics* des Éditions Héritage : la page couverture est parsemée d'encadrés annonçant le format du fascicule; l'impression monochrome est privilégiée; un courrier du lecteur (baptisé « Au cœur du courrier ») ouvre le dialogue avec le lectorat, etc. Seuls les textes des œuvres, souvent écrits dans un français québécois familier, se distinguent plus clairement du modèle imité<sup>507</sup>.

Malgré ces initiatives éditoriales, la traduction de *comics* de superhéros au Québec, quant à elle, se porte plutôt mal et peine à reprendre la place qui était sienne durant l'apogée des *comics* Héritage. À partir de 1990 et jusqu'au tournant de l'année 1994, seulement quatre séries publiées par trois éditeurs reprennent ainsi le flambeau autrefois porté par l'éditeur de Saint-Lambert. Destinées au lectorat québécois et canadien francophone, ces productions se placent sous deux égides distinctes. La première se définit par le recours utilitariste au *comic book* de superhéros, chargé d'exécuter un mandat, tandis que la seconde est celle d'une double filiation avec la bande dessinée américaine et les *comic books* québécois en français.

---

<sup>507</sup> Cet usage particulier du français, caractérisé entre autres par l'élision de certaines voyelles et l'abandon de pronoms personnels, semble néanmoins réservé aux vilains des récits. Par exemple, voulant en finir avec Indiana Jones, l'un de ses ennemis s'écrie : « Tu m'niaiseras pas longtemps, m'en va te bousiller... » L'imaginaire (socio)linguistique mis en œuvre chez cet éditeur mériterait certainement une étude plus approfondie.

## 1. Les bandes dessinées commanditées

Les percées du genre superhéroïque en traduction au Québec, après son abandon par les Éditions Héritage, sont d'abord réalisées par le biais de bandes dessinées promotionnelles conçues pour le lectorat canadien. En 1990, une série de cinq numéros présentant l'escapade de Spider-Man au Canada est ainsi lancée sous la supervision de l'Association canadienne des chefs de police, dans le but de sensibiliser la jeunesse à différents problèmes les concernant. Un an plus tard, la chaîne de magasins Zellers profite de la popularité des adaptations cinématographiques de l'univers de Batman réalisées par Tim Burton<sup>508</sup> pour financer un *comic book* promotionnel mettant en vedette ce justicier masqué. Au contraire des *comics* Héritage qui les précèdent, ces bandes dessinées commanditées sont publiées simultanément en français et en anglais par les éditeurs américains Marvel Comics et DC Comics<sup>509</sup>. À l'exception de la langue employée, les deux versions d'un même *comic book* s'avèrent identiques pour cette raison : elles disposent du même péri-texte éditorial et publicitaire, ainsi que du même contenu fictionnel.

### 1.1 La bande dessinée au service du citoyen

De prime abord, ces bandes dessinées commanditées apparaissent comme des outils mis au service de différentes missions sociales et morales orientées vers la jeunesse canadienne. La promotion de la lecture et l'adoption de saines pratiques de vie se présentent en fait comme les sujets réels de ces publications, enrobés par des récits répondants aux codes classiques du genre superhéroïque.

#### *La lecture comme moteur et clé de l'aventure*

La bande dessinée *Batman : une lecture de bon conseil*, qui a pour objectif de faire la promotion de l'alphabétisation au Canada<sup>510</sup>, raconte la poursuite du Joker par le superhéros éponyme à travers le pays canadien. Au cours de ce récit, le vilain s'empare d'un document ancien prouvant qu'une partie du continent américain lui appartient, l'un de ses ancêtres s'en étant jadis porté acquéreur. De son côté, Batman effectue des recherches afin d'invalidier ledit document et rencontre deux jeunes Canadiens, Céline et Claude, qui lui viennent en aide dans cette quête. Au cours de leur

<sup>508</sup> Les films *Batman* et *Batman Returns* sortent en salle en 1989 et en 1992, respectivement.

<sup>509</sup> Michel Viau soutient que les cinq numéros de la minisérie mettant en vedette Spider-Man ont d'ailleurs été distribués aux États-Unis; M. Viau. *BDQ* [...], p. 218.

<sup>510</sup> Voir l'ours cité ci-dessous, au point 1.2.

périple aux côtés de Batman, ceux-ci apprennent une leçon qui s'impose de façon répétée : la lecture vaut bien tous les gadgets et les prouesses physiques de Batman et de ses adversaires.

En effet, la lecture aurait d'abord permis à un enfant croisé par Batman de repérer les dangers présents dans son environnement. Quand un jeune garçon s'aventure dans un immeuble abandonné sans avoir lu les panneaux d'avertissement en interdisant l'accès, il passe effectivement près de se blesser gravement. Batman, grâce à qui le drame est évité, le semonce alors : « Qu'est-ce qui t'a pris de grimper dans cette échelle en ruine? N'as-tu pas vu toutes ces affiches? [...] Ces affiches ont été placées là pour une raison! Prendre le temps de les lire pourrait un jour te sauver la vie<sup>511</sup>! » C'est une leçon similaire que reçoit ensuite le Joker, à la fin du récit. Une erreur de lecture commise par le Joker mène effectivement à sa perte. Ayant mal interprété le contrat qui lui aurait légué une partie considérable du continent américain, l'ennemi juré de Batman voit son plan échouer. L'un de ses sbires lui reproche d'ailleurs sa négligence : « Vous voyez, je vous l'avais dit qu'il fallait lire tout le document<sup>512</sup>! » Dans ce cas comme dans le précédent, une lecture peu attentive a engendré de graves conséquences pour le fautif. La capture du Joker, de même que la perspicacité et la clairvoyance dont fait preuve Céline, qui a été en mesure de déceler l'erreur commise par le Joker, incitent d'ailleurs Claude à prendre une résolution allant dans le sens du message promu par le fascicule : « En tout cas, après avoir vu ce que la lecture t'a apporté, Céline, et ce que le fait de ne pas lire a coûté au Joker, j'ai appris une bonne leçon. Je crois que je vais me mettre à lire BEAUCOUP plus<sup>513</sup>! » Par ce commentaire, Claude montre en somme l'exemple aux lecteurs du *comic book* qui, comme lui, ne voyaient peut-être ni l'intérêt ni l'utilité de ces « choses ennuyantes<sup>514</sup> » que sont les livres. L'idéologie derrière l'œuvre ne saurait être plus explicite : lire apporte son lot de bienfaits pour tous les jeunes, quel que soit leur caractère et leur rapport initial à la lecture.

En plus d'en faire une compétence indispensable dans la lutte contre le Mal, ce fascicule présente aussi la lecture comme une source renouvelable d'aventures. Dans cette optique, la quatrième de

---

<sup>511</sup> L. Wein et C. Swan. *Batman. Une lecture de bon conseil*, traduit de l'anglais par Bernard Deschênes, New York, DC Comics, 1992, p. 1, 4.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>513</sup> *Ibid.*

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 8.

couverture contient un message de Gerry Weiner, alors ministre canadien du Multiculturalisme et de la Citoyenneté et responsable de l'alphabétisation :

Lance-toi à la chasse aux trésors.  
 Deviens un aventurier de la lecture.  
 Les livres te feront vivre des aventures fantastiques.  
     - Tu y découvriras plein de nouveaux mystères.  
     - Lance-toi dans une aventure de la lecture  
 Visite ta bibliothèque... elle renferme des trésors cachés.  
     - Demande si on y projette des films, si on y prête des affiches ou des cassettes  
     - Demande à voir les meilleurs livres.  
 Les aventuriers de la lecture peuvent découvrir les trésors extraordinaires que nous avons trouvés.  
 Plonge-toi dans un livre. Tu y trouveras des trésors fabuleux<sup>515</sup>!

La promesse d'un trésor à découvrir et d'une aventure à vivre est ainsi répétée avec insistance et unie à un mandat politique évident. La promotion de l'alphabétisation se dote ainsi d'un enrobage pensé en fonction d'un lectorat attiré par les récits où l'action domine : si un lecteur s'intéresse aux exploits de Batman, il se laissera convaincre, semble-t-il, par la possibilité de devenir lui-même un aventurier à la poursuite d'expériences rocambolesques. Le discours de Weiner insiste d'ailleurs sur le rôle actif du lecteur : il est un découvreur de trésors enfouis dans les bibliothèques et les volumes qu'elles recèlent. Dans la même veine, le personnage de Céline décrit la lecture comme un univers de possibles : « Les livres me font visiter des endroits que je n'aurai peut-être jamais la chance de voir dans la vraie vie – de passer du temps avec des gens fascinants que je ne pourrai peut-être jamais rencontrer. [...] La lecture m'a fait découvrir un tas de mondes et d'horizons nouveaux<sup>516</sup>. » Pour Céline, la lecture propose donc une expérience plus palpitante que la « vraie vie », les livres abaissant toutes les frontières. Par ailleurs, il n'est pas anodin que le discours programmatique en faveur de la lecture fasse l'impasse sur la bande dessinée en tant que genre et ne mentionne que le support livresque : la hiérarchie des supports observée dans le premier chapitre de cette thèse est ici préservée. Le *comic book* commandité appert alors comme un moyen d'entrer en contact avec un lectorat qu'on tentera par la suite de rediriger vers un support historiquement associé à la littéracie. Environ 40 ans après la crise de la censure des *comics*, l'idée selon laquelle il faut user de la bande dessinée comme tremplin vers une pratique de la lecture centrée sur le livre n'a visiblement pas complètement disparu.

---

<sup>515</sup> *Ibid*, quatrième couverture.

<sup>516</sup> *Ibid*, p. 7.

*Spider-Man à la rescousse de la jeunesse canadienne*

Comme celle de son confrère Batman, la mission de Spider-Man en sol canadien est investie d'une dimension sociale, relayée par un discours pédagogique, même moralisateur. Le premier numéro de la minisérie dédiée à ce héros naît ainsi de la collaboration entre plusieurs instances luttant conjointement contre l'exposition des jeunes aux drogues et, corrélativement, aux comportements délinquants :

Cette publication a été préparée sous la direction de l'Association canadienne des chefs de police avec la collaboration de l'Alliance Drug for a Drug Free Canada et l'appui de Santé et Bien-être social Canada, IBM Canada Ltée, le Canadien pacifique Limitée, Pharmaprix et de nombreux bénévoles représentant des associations de parents, des professionnels de la santé, des enseignants et des étudiants de diverses régions du Canada. Adaptation française : gracieuseté de Santé et Bien-être social Canada<sup>517</sup>.

Les discours convergents de toutes ces instances font en sorte que le combat contre la consommation de drogues par les jeunes Canadiens est mené aussi bien dans le texte que dans le péri-texte du fascicule. Le récit raconte par exemple la rédemption d'Alan, adolescent manipulé par un ami revendeur de drogue. Alan consomme de plus en plus d'alcool et de drogues diverses, ses performances sportives étant même affectées, jusqu'à ce que Spider-Man lui fasse comprendre que Ben, l'ami et fournisseur de drogues d'Alan, travaille en fait pour le compte du vilain Électro. Se rendant compte que la drogue est associée à la criminalité et que le crime finit toujours par être puni – Spider-Man ayant vaincu Électro devant ses yeux – Alan fait vœu de sobriété et retrouve par conséquent la forme physique lui permettant d'exceller au hockey. Cette trame narrative est reprise presque telle quelle dans le numéro suivant de la série, où Spider-Man affronte cette fois le Caméléon, coupable entre autres d'avoir rendu le jeune Charlie dépendant aux amphétamines. Le dénouement de ces deux intrigues instaure une double corrélation moralement biaisée entre d'un côté, la drogue, le Mal et l'échec et, de l'autre côté, la sobriété, la réussite, et le bien-être général. Le péri-texte publicitaire du fascicule appuie d'ailleurs ce message. Entre autres, les publicités pour le beurre d'arachide Kraft et les céréales Frosted Flakes de Kellogg's affirment soutenir Spider-Man et « L'Équipe sans drogues ». L'annonce conçue par CPRail se montre quant à elle plus percutante. Dans celle-ci, Spider-Man demande à un jeune garçon « Qu'est-ce qui peut détruire ta vie avec toute la puissance d'un train super rapide? », ce à quoi ce dernier répond : « Les drogues<sup>518</sup>! » Aucune nuance ne se glisse dans le message clamé en chœur par le péri-texte et le contenu fictionnel de l'œuvre dans le but d'attiser la peur du lectorat envers les effets dévastateurs de la drogue.

<sup>517</sup> D. McDuffie et A. Saviuk. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 1, New York, Marvel Comics, 1990, p. 1.

<sup>518</sup> Publicité de CPRail publiée dans D. McDuffie et A. Saviuk. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 1 [...], p. 18.



Dans la même veine, les trois derniers numéros de cette minisérie encouragent l'usage prudent de la voie publique et font la promotion de la sécurité à vélo. Hospitalisé après s'être fait happer à vélo par un vilain, le jeune Phil constate par exemple l'importance du port du casque. Son médecin confirme la chance qu'il a eue de ne pas avoir été blessé plus gravement lors de son accident : « Tu sais, Phil, ton casque t'a probablement sauvé la vie. Tu es chanceux de t'en être tiré avec une fracture au bras et quelques contusions<sup>519</sup>. » Plus tard, dans le même récit, le superhéros Ghost Rider, qui cherche le truand ayant renversé Phil, se montre lui aussi intraitable en matière de sécurité routière. Il interpelle ainsi un jeune cycliste imprudent : « [...] j'ai un conseil à te donner... Porte un casque... Ou tu auras affaire à moi<sup>520</sup>! » Par la raison ou par la peur, la sécurité à vélo se trouve donc enseignée aux personnages de l'intrigue, de même qu'aux lecteurs de celle-ci. En somme, par-dessus leurs costumes de superhéros, Batman, Spider-Man et Ghost Rider enfilent leurs habits de porte-paroles des causes et des points de vue défendus par les instances gouvernementales, éditoriales et commerciales ayant commandité les six bandes dessinées traitées.

## 1.2 Le superhéros comme support publicitaire

Au-delà de leur volonté de faire œuvre utile, les six *comic books* commandités étudiés se présentent surtout comme des outils promotionnels motivés par des intérêts tantôt commerciaux, tantôt nationalistes. Il arrive d'ailleurs que ces deux utilisations publicitaires du genre superhéroïque se rencontrent au sein d'un même fascicule, en fonction des intervenants qui influencent son contenu.

### *Quand Batman magasine chez Zellers*

C'est à ce phénomène que se soumet l'unique bande dessinée financée par les magasins Zellers, intitulée *Batman : Une lecture de bon conseil*. D'emblée, celle-ci expose effectivement l'hétérogénéité de son mandat et des instances l'ayant façonnée :

Ce magazine de bandes dessinées a été commandité par Zellers Inc : qui veut ainsi appuyer et promouvoir la cause de l'alphabétisation au Canada. Multiculturalisme et Citoyenneté Canada en a approuvé le contenu au plan de l'alphabétisation et réalisé l'adaptation française. Les recettes sont versées à la fondation ABC Canada, dont la mission est de promouvoir l'alphabétisation du Canada<sup>521</sup>.

Sous de nobles intentions agissent donc deux entités – la compagnie Zellers Inc. et l'organisme fédéral Multiculturalisme et Citoyenneté Canada – dont les programmes véritables ne semblent

<sup>519</sup> D. McDuffie et J. Craig. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3, 1991, p. 9.

<sup>520</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>521</sup> L. Wein et C. Swan. *Batman* [...], p. 1.

dévoilés que partiellement. Bien que la mission sociale de ce *comic book* en constitue un ancrage primordial, comme il sera démontré plus loin, il appert que cette publication sert avant tout de vitrine à différents objets. Les articles disponibles dans les magasins Zellers ou encore les régions canadiennes, idéalisées au point d’octroyer à cette bande dessinée les airs d’un guide touristique, jouissent ainsi d’une importante mise en valeur.

Puisque le fascicule mettant en vedette Batman est commandité par les magasins Zellers, en effet, le péri-texte publicitaire qu’il contient se fait abondant et met l’accent sur les produits offerts dans cette chaîne de commerces canadienne. Onze des 32 pages que comporte le fascicule sont ainsi réservées à la publicité pour des biens offerts dans les magasins Zellers. Sont ici annoncés des vêtements, des figurines et un ensemble de literie à l’effigie du superhéros Batman<sup>522</sup>. Des montres de sports inspirées d’Iron Man, le héros de l’éditeur Marvel Comics, sont aussi présentées comme étant les montres sport « les plus populaires du Canada »<sup>523</sup>. Des publicités pour des fournitures scolaires, des vidéocassettes, du chocolat de la marque Hershey, des croustilles variées et le Club ourson Zeddy complètent l’éventail de produits et services offerts. Ce contenu péri-textuel est d’ailleurs accompagné de maints coupons-rabais applicables à l’achat des produits en question et le *comic book* lui-même fait l’objet d’une offre similaire. Son prix de vente de 1,25 \$ chute en effet à 29 ¢ à l’achat de feuilles mobiles. *Batman : Une lecture de bon conseil* prend donc en partie les allures d’un catalogue ou d’une circulaire commerciale adressée à l’écopier amateur de superhéros, tous les produits annoncés étant disponibles auprès de son principal commanditaire.

Ne se limitant pas au péri-texte de ce *comic book*, le contenu publicitaire qu’il comporte s’avère aussi inséré dans le récit. Après avoir compris que le Joker se présentera au Stampede d’Edmonton, Batman et ses amis décident par exemple de faire un arrêt « au magasin Zellers local juste en dehors d’Edmonton<sup>524</sup>... », afin de se procurer des vêtements appropriés.

---

<sup>522</sup> La parution de ce *comic book* concorde d’ailleurs avec la sortie au cinéma du film *Batman Returns* (*Le retour de Batman*, en français), réalisé par Tim Burton. Les produits annoncés sont dérivés de cette œuvre.

<sup>523</sup> L. Wein et C. Swan. *Batman. Une lecture de bon conseil* [...], p. 31.

<sup>524</sup> *Ibid*, p. 25.

Figure 27 : *Batman : Une lecture de bon conseil*, DC Comics / Zellers, p. 25.



Céline se montre particulièrement enthousiaste à l'égard du commerce : « C'est super! Il y a toujours un magasin Zellers pas loin quand on en cherche un – et il y avait un magnifique choix de vêtements de cow-boy<sup>525</sup>! » Quant à Claude, qui a enfilé ses nouveaux habits, il admet se sentir « comme un justicier dans cet accoutrement<sup>526</sup>! » Au milieu de leur enquête, les trois héros du récit s'adonnent autrement dit à un bref placement publicitaire vantant l'étendue du réseau de succursales de la chaîne de magasins Zellers de même que l'inventaire des produits qui y sont offerts – lesquels peuvent transformer l'enfant ordinaire en héros en devenir. Derrière la noblesse du projet mis sur pied par Zellers inc. afin d'encourager l'alphabétisation au Canada se distinguent donc des intérêts commerciaux flagrants.

### *La promotion du Canada*

Si l'entreprise Zellers assimile pratiquement la bande dessinée *Batman : Une lecture de bon conseil* à un catalogue, l'implication du Ministère du Multiculturalisme et de la Citoyenneté dans cette publication ne se révèle pas moins intéressée. Formé en 1991, soit l'année précédant la parution du

<sup>525</sup> Ibid.

<sup>526</sup> Ibid.

*comic book* en question, ce ministère recourt effectivement au superhéros Batman pour transmettre à la jeunesse canadienne les fondements de la *Loi sur le multiculturalisme*, adoptée en 1988 :

Cette loi reconnaît le multiculturalisme comme une caractéristique fondamentale de la société canadienne, qui doit faire partie intégrante du processus de prise de décisions à l'échelon fédéral. La *Loi sur le multiculturalisme*, dont l'objectif est de préserver et de renforcer le multiculturalisme au Canada, tend à faciliter la préservation de la culture et de la langue, à combattre la discrimination et à favoriser la sensibilisation et la compréhension culturelles et à promouvoir au niveau fédéral des changements institutionnels qui tiennent compte de la dimension culturelle<sup>527</sup>.

Plus encore, le mandat du ministère, articulé autour de trois axes principaux, sera transposé dans la bande dessinée dont il supervise le contenu :

Les programmes officiels établis dans le cadre du nouveau ministère sont les suivants :

Relations interraciales et compréhension interculturelle, dont le but est de « promouvoir entre Canadiens et auprès des institutions canadiennes l'appréciation et l'acceptation des principes du multiculturalisme ainsi que leur mise en pratique ».

Cultures et langues ancestrales, qui a pour objet d'« aider les Canadiens à conserver, à valoriser et à partager leur culture, leur langue et leur identité ethnoculturelle ».

Participation et appui communautaire, « pour favoriser la participation pleine et entière à la vie de la société canadienne pour les particuliers et les groupes issus des minorités ethnoculturelles du Canada »<sup>528</sup>.

Cela se traduit d'abord à travers un discours programmatique, justement, qui s'imisce à quelques reprises dans le récit. La ville de Toronto, par exemple, est décrite comme une « ville où réside [sic] des millions de gens issus d'innombrables cultures<sup>529</sup> ». L'exposition nationale du Canada qui s'y tient suscite quant à elle l'émerveillement de Claude et de Céline. Le premier admet ainsi que « [c]et endroit est vraiment super! On se sent vraiment fier d'être canadien! », ce à quoi Céline répond « Oh oui, c'est fantastique! Toute cette diversité... Toute l'information<sup>530</sup>... » En phase avec le programme de Multiculturalisme et Citoyenneté Canada, la diversité apparaît dès lors comme une composante essentielle de l'identité canadienne, voire comme une source de fierté nationaliste. À ces rappels textuels de la diversité ethnoculturelle canadienne s'ajoute la représentation visuelle de personnages issus de communautés culturelles et ethniques variées. Par exemple, Batman croise à Montréal une bande de jeunes parmi lesquels se trouvent un homme noir et un Indien. Plus tard, à la bibliothèque de Toronto, le Joker et ses sbires se font confronter par un homme et une femme noirs, un homme blanc et une femme blanche en fauteuil roulant. La

<sup>527</sup> M. Leman (Division des affaires politiques et sociales). « L'institutionnalisation (de 1982 à aujourd'hui) », *Le multiculturalisme canadien*, [En ligne], <http://publications.gc.ca/Collection-R/LoPBdP/CIR/936-f.htm#3>, Révisé le 15 février 1999 (Page consultée le 7 mars 2018).

<sup>528</sup> *Ibid.*

<sup>529</sup> L. Wein et C. Swan. *Batman* [...], p. 7.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 19.

représentation paritaire des sexes et des ethnies n'empêche pas, cela dit, que les personnages appartenant à des minorités ethnoculturelles ou en situation de handicap agissent surtout à titre de figurants. Ceux-ci ne sont aperçus que le temps de quelques cases et s'avèrent de plus relativement impotents. Ainsi, les adolescents montréalais n'arrivent pas à empêcher un de leurs amis de gravir imprudemment un escalier abandonné; alors qu'il chute et passe près de s'écraser au sol, ce dernier est attrapé en plein vol par Batman. De même, les citoyens torontois ne parviennent pas à faire fuir le Joker de leur bibliothèque; le vilain ne quitte les lieux qu'au moment où Batman s'y présente. Par ailleurs, Claude et Céline, les deux acolytes de Batman, sont blancs comme le héros éponyme. Bref, si un effort est fait dans cette bande dessinée en faveur de la représentation du multiculturalisme canadien, il reste que la résolution des conflits passe unilatéralement par l'intervention du héros blanc, américain de surcroît.

L'exploitation de la question ethnique s'effectue quelque peu différemment dans le premier numéro relatant l'escapade canadienne de Spider-Man, bien que cette bande dessinée n'ait pourtant pas été commanditée par Multiculturalisme et Citoyenneté Canada. De passage à Winnipeg afin de mettre fin à un important réseau de trafic de drogue, Spider-Man fait la rencontre de Herb Carnegie, ancien athlète noir ayant maintenant mis sur pied une école de hockey. Or, il s'avère que ce personnage est inspiré d'une personne réelle, dont on dresse le portrait dans une rubrique péri-textuelle :

Herb Carnegie est un athlète canadien qui a joué pour les As de Québec, de la Ligue canadienne de hockey mineur, en 1954. Après sa retraite du hockey, il s'est intéressé au golf, remportant les honneurs du Tournoi des doyens en 1977 à Winnipeg et à Vancouver. Son équipe a remporté quatre fois les honneurs du Tournoi par équipes des doyens.

Après le hockey junior, Herb s'est vu refuser l'accès à la Ligue nationale de hockey, malgré ses superbes talents, parce qu'il était noir. Loin de se laisser abattre, Herb s'est inspiré de ce refus pour relever des défis dans plusieurs autres domaines. Le sort que lui avait réservé la LNH confirme que la société canadienne, à cette époque, n'avait pas la maturité qu'il lui fallait pour accorder à chacun de ses membres la chance de se réaliser selon son potentiel.

Relevant le défi, Herb fonda, en 1956, Les As de demain, une école de hockey où on enseignait aux jeunes les rudiments du sport et où on leur inculquait des principes de justice et d'équité [...]<sup>531</sup>.

La représentation de Carnegie dans ce *comic book* correspond à la figure résiliente et bienveillante décrite dans cet extrait. En effet, ce dernier joue le rôle de mentor auprès de jeunes hockeyeurs, et d'une hockeyeuse en particulier, tentant de leur enseigner l'esprit d'équipe, le dépassement de soi et le dévouement par le biais du sport. Cette bande dessinée écrite par Dwayne McDuffie, scénariste

<sup>531</sup> D. McDuffie et A. Saviuk. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 1, New York, Marvel Comics, 1990, p. 31.

noir prolifique durant les années 1990 et 2000<sup>532</sup>, offre un rôle actif à ce représentant des minorités ethniques. En effet, bien que Spider-Man soit responsable de l'arrestation du vilain, à la fin du récit, les actions posées Carnegie dans sa communauté n'apparaissent pas moins importantes, sinon héroïques, que les exploits du superhéros. Alors que Spider-Man se charge d'arrêter les criminels, Carnegie, par son implication sociale auprès des jeunes, garde ceux-ci loin de la criminalité. En d'autres mots, le premier résout un problème que le second tâche de prévenir.

Cela étant dit, l'exemple de *L'Étonnant Spider-Man* n° 1 mis à part, la représentation des minorités ethnoculturelles dans les six bandes dessinées commanditées semble en fait subordonnée à un discours nationaliste faisant l'éloge du pays, de ses villes et de ses habitants. Il appert effectivement que le multiculturalisme canadien constitue moins une fin narrative en soi qu'un vecteur servant à illustrer la grandeur du pays. Le narrateur de *Batman : Une lecture de bon conseil* insiste par exemple sur les qualités de quelques-unes des principales villes canadiennes. Il le fait une première fois au début du récit, en situant le lieu de l'aventure : « Montréal, Québec : En plein cœur de l'été, par une soirée où la ville resplendit sous les panaches de feu de son fameux spectacle de feux d'artifice<sup>533</sup>. » Comme pour lui donner raison, une passante offre son appréciation du spectacle « Super. Les feux d'artifice sont sensass<sup>534</sup>! » Lorsque l'action se déplace à Toronto, le narrateur vante aussi les mérites de la métropole canadienne : « Toronto, Ontario : ville qui s'élève le long des rives du lac Ontario et qui s'étend dans l'ombre de la fabuleuse tour du CN, le plus haut édifice du monde entier<sup>535</sup>. » Le discours est ainsi marqué d'un certain chauvinisme auquel n'échappe pas, d'ailleurs, *L'Étonnant Spider-Man*. Le stade olympique de Montréal y est par exemple décrit comme étant « [é]patant<sup>536</sup>!! » et Spider-Man lui-même avoue que « Fredericton est plus intéressante à découvrir que New York<sup>537</sup>. » Décidément séduit par le pays qu'il visite, le superhéros chante de plus l'hymne national canadien en se balançant entre les gratte-ciel montréalais<sup>538</sup>.

---

<sup>532</sup> Il a travaillé pour DC Comics (*Batman : Legends of the Dark Knight, Justice League of America*), Marvel Comics (*Captain Marvel, Avengers Spotlight*) et Archie Comics, en plus d'avoir eu une carrière prolifique dans le milieu télévisuel (*Justice League, Ben 10*). Il est entre autres le créateur du dessin animé et du *comic book* *Static Shock*.

<sup>533</sup> L. Wein et C. Swan. *Batman* [...], p. 1.

<sup>534</sup> *Ibid*, p. 2.

<sup>535</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>536</sup> A. Blaustein et J. Craig. *L'Étonnant Spider-Man* n° 5, Marvel Comics, 1993, p. 4.

<sup>537</sup> D. McDuffie et H. Trimpe. *L'Étonnant Spider-Man* n° 2, Marvel Comics, 1991, p. 2.

<sup>538</sup> A. Blaustein et J. Craig. *L'Étonnant Spider-Man* n° 5 [...], p. 1.



Figure 28 : *L'Étonnant Spider-Man* n° 5, Marvel Comics / Association canadienne des chefs de police, p. 1.



L'éloge des villes canadiennes tel qu'il se décline dans les aventures de Spider-Man condense en fait les deux dimensions de la valorisation du Canada exercée dans ces publications. D'une part, le pays est présenté comme un territoire extraordinaire, tel que l'illustrent les quelques exemples donnés précédemment. D'autre part, il fait aussi l'objet d'une distinction par rapport aux États-Unis. Celle-ci passe entre autres par l'inclusion dans le récit de référents culturels typiquement canadiens. Le sport occupe en ce sens une place dominante. Le hockey amateur et professionnel se trouve au cœur du premier numéro de la minisérie *L'Étonnant Spider-Man*, sous-titré « La rondelle de Troie » : des rondelles de hockey creuses sont utilisées afin de faire circuler de la cocaïne, les personnages secondaires sont presque tous des joueurs de hockey et l'un d'eux porte en tout temps

un chandail des Oilers d'Edmonton. Le troisième numéro de cette série comporte par ailleurs un passage se déroulant durant un match des Blue Jays, à Toronto, et le cinquième, sous-titré « Balle Morte », « met en vedette les Expos de Montréal », tel qu'annoncé en couverture.

**Figure 29 : Couverture *L'Étonnant Spider-Man* n° 5, Marvel Comics / Association canadienne des chefs de police.**



Les aventures de Spider-Man contenues dans cette série s'articulent autrement dit autour de marqueurs culturels forts, parmi lesquels figurent les équipes canadiennes de sport professionnel. Toujours soucieux de découvrir la culture locale, Spider-Man se permet, dans la même optique, un arrêt au Stampede de Calgary, à l'occasion du 125<sup>e</sup> anniversaire du Canada. En plus de s'essayer au rodéo, il y fera la rencontre de Soleine, « une nouvelle parmi les super-héros du Canada<sup>539</sup>! »

<sup>539</sup> S. Lobdell et D. Day. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 4, New York, Marvel Comics, 1992, première de couverture.



**Figure 30 : Couverture *L'Étonnant Spider-Man* n° 4, Marvel Comics / Association canadienne des chefs de police.**



Pilote hors pair munie d'un vélo futuriste, la jeune Soleine se révèle dès sa première aventure comme l'égale de Spider-Man. Elle parvient ainsi à vaincre à elle seule plusieurs vilains et promet déjà de rejoindre le panthéon des superhéros canadiens. C'est du moins ce que semble soutenir son père, qui connaît son identité secrète, lorsqu'il émet un commentaire doté d'une connotation métatextuelle : « Ne vous en faites pas. [...] Vous pouvez être sûre de la revoir<sup>540</sup>. » La mise en valeur de la culture canadienne atteint donc son paroxysme alors que le Canada se voit soudainement pourvu d'une superhéroïne qui n'a pas à rougir de la comparaison avec ses homologues américains. En plus de bénéficier de villes impressionnantes, d'une culture sportive unique et d'événements culturels renommés, le pays s'avère capable d'accoucher de héros, réels (Herb Carnegie) comme fictifs (Soleine<sup>541</sup>). Les bandes dessinées de superhéros commanditées publiées au début des années 1990 se parent en somme d'une canadienneté fantasmée qui souligne en quelque sorte l'adéquation possible entre la culture canadienne et le genre superhéroïque. En ce

<sup>540</sup> *Ibid*, p. 29.

<sup>541</sup> Il semble que le personnage de Soleine ait toutefois été abandonné après la parution de ce numéro.

sens, le transfert observé fait l'objet d'une évolution significative : les référents culturels canadiens et québécois présents dans ces six *comic books* y sont insérés dès leur conception, et non au terme d'un processus d'adaptation. Il est moins question d'importer un genre bédéesque exogène que d'exploiter et d'alimenter son ancrage de plus en plus solide dans la culture canadienne.

## 2. Bandes Dessinées Fantastiques : un héritage à point nommé

Quelques mois après la publication du dernier numéro de la minisérie promotionnelle *L'Étonnant Spider-Man*, la maison d'édition Bandes Dessinées Fantastiques est mise sur pied afin de retenter l'expérience vécue durant 19 ans par les Éditions Héritage : rééditer en français, pour le lectorat du Québec, des *comic books* américains de superhéros. À travers son projet éditorial, l'adaptation du contenu fictionnel qu'il effectue, l'appareil péritextuel qu'il déploie et la relation qui naît entre lui et un lectorat nouveau, cet éditeur québécois récupère les caractéristiques des *comics* Héritage et réactualise celles-ci en fonction des paramètres propres aux *comic books* américains de superhéros, tels qu'ils se déclinent durant la première moitié des années 1990.

### 2.1 Présentation de l'éditeur

#### *Repères historiques*

On sait peu de choses en ce qui concerne l'existence éphémère de Bandes Dessinées Fantastiques, éditeur en 1993 et 1994 de traductions de *comic books* initialement publiés par Marvel Comics. D'après le registraire des entreprises du Québec, la société par actions opérant sous la raison sociale Bandes Dessinées Fantastiques<sup>542</sup> est constituée le 14 septembre 1993. Gilles Desmarais<sup>543</sup> en est le président, Marco Desmarais le vice-président, tandis que François Desmarais, Jacques Maltais, Jean Maltais et Pierre Maltais agissent à titre d'administrateurs. Il semble toutefois que les activités de l'entreprise débutent au moins un mois avant cette date. Bien que les fascicules publiés par l'entreprise ne soient pas datés, un article paru dans le journal *Le Régional* de Hull, le 4 août 1993, célèbre en effet l'arrivée de cet éditeur : « Les amateurs de bandes dessinées et surtout celles de

<sup>542</sup> L'identité juridique de la société est la suivante : 2954354 CANADA INC. Le siège social est situé au 180 rue Jean-Proulx, à Hull (Québec).

<sup>543</sup> Peu d'informations à son sujet sont connues. Dans la Gazette officielle du Québec, Benoît Morin, le greffier du Conseil exécutif de la Société d'Investissement jeunesse, l'identifie comme le président de Bandes Dessinées Fantastiques et ordonne sa nomination à titre de membre du conseil d'administration de la Société d'Investissement Jeunesse; B. Morin. « Décret 552-94, 20 avril 1994 », *La Gazette officielle de Québec*, le 11 mai 1994, p. 2462-2463.

Super Héros qui sont publiées par Marvel Comics [sic] sont maintenant disponibles en français grâce à l'initiative d'un Hullois, Gilles Desmarais. Pour l'instant, seul Spider-Man ou l'Homme Araignée est disponible en kiosque<sup>544</sup>. » La photographie accompagnant l'article montre d'ailleurs un lecteur tenant le premier numéro de *L'Étonnant Spider-Man* dans ses mains. Il est donc permis de croire que les Éditions BDF font paraître leur première bande dessinée au courant de l'été 1993 (probablement au mois d'août). Si elles respectent un rythme de publication « presque » mensuel, comme elles le soutiennent dans *L'Étonnant Spider-Man* n° 5<sup>545</sup>, cela signifie qu'elles cessent leurs activités en décembre 1993 ou au début de l'année 1994.

### *Composition du catalogue*

Après avoir publié deux numéros de *L'Étonnant Spider-Man*, les Éditions BDF ajoutent un deuxième titre superhéroïque à leur catalogue. Le lancement de la série *X-Men* est ainsi annoncé pour le 1<sup>er</sup> octobre 1993<sup>546</sup>. La publication de ce titre s'avère d'ailleurs tout indiquée, d'après le discours éditorial tenu par Luc Gratton, responsable des communications de l'entreprise :

Mais pourquoi donc avoir choisi les X-Men comme deuxième titre?

Tout d'abord, il faut dire que la majorité des personnes qui ont écrit à la Toile aux lettres (l'ancienne Boîte aux lettres de Spider-Man) et qui ont apporté des suggestions de nouveaux titres ont demandé à avoir les X-Men. Puisque Bandes Dessinées Fantastiques est à l'écoute de ses lecteurs, nous avons décidé de vous faire ce cadeau

Deuxièmement, 1 million de lecteurs à travers le monde ne peuvent se tromper. X-Men est le groupe de super-héros le plus lu au monde.

Troisièmement, j'ai toujours eu un petit penchant pour les X-Men. Lorsque je penche de l'autre côté, je lis mes Spider-Man<sup>547</sup>.

Mis à part ce dernier énoncé d'ordre affectif, les arguments avancés par l'éditeur en faveur de la série *X-Men* participent d'une logique commerciale bien fondée. Celle-ci repose d'abord sur une pratique ayant prouvé son efficacité quelques années auparavant. Bandes Dessinées Fantastiques, à l'instar des Éditions Héritage, se laissent effectivement guider par les suggestions des lecteurs ayant communiqué avec elles pour déterminer quelle série rejoindra *L'Étonnant Spider-Man*. Le courrier du lecteur agit alors en tant qu'étude de marché informelle indiquant à l'éditeur les séries

<sup>544</sup> La syntaxe erronée du texte original a été conservée; M. Boulianne. « Spider-Man en français grâce à un Hullois », *Le Régional*, Hull, le 4 août 1993, p. 13.

<sup>545</sup> L. Gratton. « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 5, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993 (?), p. 33.

<sup>546</sup> L. Gratton. « La Boîte aux Lettres », dans D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 2, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993, p. 24.

<sup>547</sup> L. Gratton. « La Boîte aux lettres », dans C. Claremont et J. Lee. *X-Men*, n° 1, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993, [s. p.].

ayant le meilleur potentiel de succès. Il ne reste qu'à espérer que l'intérêt du lectorat cible envers le nouveau titre lancé se traduise en deniers sonnants et trébuchants. En se fiant aux ventes de la version originale de *X-Men* n° 1, qui dépassent d'ailleurs les estimations de Gratton, ce dernier croit cette conversion réalisable. En effet, ce fascicule paru au mois d'août 1991 s'est écoulé à 8 186 500 exemplaires<sup>548</sup>, ce qui représente à ce jour le plus haut chiffre de vente atteint par un *comic book*. Devant un tel exploit, l'avenir de l'adaptation québécoise de la série *X-Men* semble prometteur.

Malgré la logique qui commande la publication de *X-Men* en français, cette série est annulée après la parution de son deuxième numéro. *L'Étonnant Spider-Man* connaît le même sort après cinq livraisons. Pourtant, les projets de l'éditeur devaient se poursuivre au-delà des sept fascicules publiés. Gratton fait effectivement part à quelques reprises de la volonté de Bandes Dessinées Fantastiques d'ajouter davantage de titres à leur catalogue à partir de 1994. Il demande par ailleurs la collaboration du lectorat en ce sens, reprenant le processus de sélection ayant mené à la publication de la série *X-Men* :

Si tu as des suggestions pour un nouveau titre de Marvel Comics, tu peux m'écrire à l'adresse suivante :

Bandes Dessinées FANTATIQUES [sic]  
a/s Luc Gratton  
180, rue Jean-Proulx  
HULL, Québec  
J8Z 1V8

Le titre le plus en demande sera publié vers le début de 1994<sup>549</sup>.

De plus, le dernier numéro de chacune des deux séries produites par l'éditeur hullois présente en dernière page un résumé des numéros à venir, comme de coutume chez cet éditeur. Enfin, des bons d'abonnement pour une série dérivée de la franchise *Barbie*<sup>550</sup> se trouvent dans tous les *comics* parus, exception faite du premier numéro de la série *L'Étonnant Spider-Man*. Bien qu'aucune trace de l'existence de ce titre n'ait été trouvée, la parution de cette série, si elle n'a pas eu lieu, constitue un projet appelé à être concrétisé sous peu par l'éditeur. Le désir de Bandes Dessinées Fantastiques d'étendre la portée de son catalogue en incluant d'autres séries de superhéros, mais aussi en sortant

<sup>548</sup> Ce nombre représente les exemplaires vendus aux détaillants, et non ceux achetés par les lecteurs; J. J. Miller. « The Best-Selling Comic Book of All Time », *Comichron. A Resource for Comics Research*, [En ligne], 9 février 2017, <http://www.comichron.com/faq/alltimebestsellingcomicbook.html> (Page consultée le 13 février 2017).

<sup>549</sup> L. Gratton. « La Boîte aux lettres », dans C. Claremont et J. Lee. *X-Men* [...], p. 33.

<sup>550</sup> Les droits d'exploitation de cette franchise sous forme de bandes dessinées appartiennent alors à Marvel Comics. Le personnage de Barbie est la protagoniste de 119 *comic books* répartis en quatre séries (*Barbie*, *Barbie Fashion*, *Barbie Halloween Special* et *Barbie and Baby Sister Kelly*), publiées de 1991 à 1996.

des frontières de ce genre pour rejoindre différents publics se manifeste donc au tout début de leur histoire, sans jamais se concrétiser.

### *La diffusion des comics de Bandes Dessinées Fantastiques*

À la manière des Éditions Héritage, à leurs débuts, Bandes Dessinées Fantastiques ambitionnent d'exporter leurs publications outre-mer. D'après le président de l'entreprise, le contrat le liant à Marvel Comics octroierait même à l'éditeur québécois les droits de traduction exclusifs des *comic books* de l'entreprise américaine pour l'ensemble de la francophonie :

« Cela fait plusieurs années que j'essaie de négocier une entente avec Marvel, de confier monsieur Desmarais. C'est avec beaucoup de patience que j'en suis venu à signer cette entente d'exclusivité mais, de leur côté, il faut comprendre que cela faisait bien l'affaire de Marvel. Depuis longtemps, leur produit n'était pas distribué en français<sup>551</sup>. »

Or, cette dernière affirmation n'est pas tout à fait exacte : le magazine *Strange*, qui publie mensuellement les aventures des héros de l'écurie Marvel, en France, connaît son premier arrêt d'impression en 1996. Au moment où les activités des Éditions BDF sont mises en marche, le marché européen francophone est donc toujours bien desservi, en matière de bandes dessinées superhéroïques, par l'éditeur lyonnais. Il est toutefois possible que Desmarais fasse allusion à l'objet qu'est le *comic book* de superhéros, lequel ne circule pratiquement plus en France depuis la disparition des éditeurs Interpresse (1987) et Arédit (1988). *Strange* se présentant en effet sous la forme d'une revue anthologique regroupant plusieurs séries au sein d'une même livraison, Marvel Comics cherche peut-être alors à voir ses séries traduites et rééditées dans un format et un support correspondant à ceux des *comics* originaux. On peut aussi envisager que Marvel ait pressenti le déclin de *Strange* et ait voulu assurer ses arrières en trouvant un nouveau partenaire chargé des rééditions françaises de son catalogue. Quoi qu'il en soit, Bandes Dessinées Fantastiques n'ont vraisemblablement pas l'occasion de mener à bien ce projet d'exportation, comme le suggère le fait que le prix affiché sur les couvertures des publications soit toujours en devise canadienne et qu'aucune des lettres de lecteurs imprimées dans les fascicules ne provienne de l'extérieur du Canada<sup>552</sup>.

<sup>551</sup> Propos tenu par Gilles Desmarais et cité dans M. Boulianne. « Spider-Man en français grâce à un Hullois » [...], p. 13.

<sup>552</sup> Une seule lettre est rédigée par un lecteur ontarien (Orléans). Par contre, l'adresse des lecteurs n'est pas fournie systématiquement. Il arrive donc occasionnellement qu'il soit impossible de déterminer le lieu de résidence de ceux-ci.

Cela étant dit, les bandes dessinées de l'éditeur hullois jouiraient d'une diffusion relativement étendue, rejoignant « 7000 points de vente à travers le Québec<sup>553</sup>. », dès leur lancement. Luc Gratton affirme en ce sens que « [l]es comics de Spider-Man sont normalement disponibles dans tous les bons kiosques à journaux (dépanneurs, librairie, etc.) et dans certaines boutiques spécialisées<sup>554</sup> », que les Messageries de presse Benjamin sont chargées d'approvisionner<sup>555</sup>. Sans connaître les chiffres exacts, on peut donc estimer le tirage d'un fascicule à 7000 exemplaires au minimum, en se basant sur le plus petit ratio possible d'un exemplaire distribué par point de vente. En considérant le fait que les *comics* Héritage de superhéros étaient tirés à 7 500 exemplaires par numéro en moyenne, une décennie plus tôt, cette donnée impressionne; mais elle explique aussi sans doute la disparition subite de la maison d'édition. Si un éditeur aussi bien établi que les Éditions Héritage peinait à rentabiliser la publication de *comics* de superhéros avec de tels tirages, il y a fort à parier qu'une entreprise naissante et inconnue du public connaîtra des difficultés similaires. Autrement dit, les profits ont dû se faire attendre, si la demande pour des bandes dessinées de superhéros en français n'a pas connu une croissance considérable depuis 1987. Quelques mois suffisent ainsi à ce que l'entreprise achoppe et se retire complètement du marché.

*« Fan un jour, fan toujours! » L'éthos de l'éditeur aficionado*

L'une des différences marquantes entre le discours éditorial Bandes Dessinées Fantastiques et celui des Éditions Héritage se situe au niveau de l'éthos adopté par ces entreprises respectives. Rappelons que Ruth Amossy définit l'éthos comme la présentation de soi, dans l'espace public, « par l'inscription de la subjectivité dans le discours<sup>556</sup>. » L'éthos convie les stéréotypes associés à une personne, une profession ou plus largement à un statut social, afin de construire une image de soi, une identité verbale singulière. Alors que les Éditions Héritage se présentaient comme une courroie de transmission – entre des publications américaines et un lectorat québécois; entre lecteurs de différents calibres; entre un savoir encyclopédique et un lectorat curieux, etc. – Luc Gratton, qui écrit au nom de Bandes Dessinées Fantastiques, tend à se positionner du côté du lectorat lui-même. Les rappels au sujet de son affection envers la bande dessinée de superhéros se

<sup>553</sup> M. Boulianne. « Spider-Man en français grâce à un Hullois », [...], p. 13.

<sup>554</sup> Anonyme. « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 4, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993, p. 32.

<sup>555</sup> Cette information est fournie dans l'ours apparaissant dans chacune des publications de cet éditeur.

<sup>556</sup> R. Amossy. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 234.

multiplient ainsi au fil des publications. Il profite par exemple de la première édition de « La Boîte aux lettres », trouvée dans *Spider-Man* n° 1, pour révéler les racines de son attachement à l'égard du héros éponyme :

J'ai toujours aimé SPIDER-MAN. J'étais très jeune (la preuve je ne me souviens pas de l'âge que j'avais à cette époque) lorsque j'ai mis la main sur ma première histoire d'un SUPER HÉROS. Ce SUPER HÉROS était le sympathique SPIDER-MAN. Je me souviens, mes amis et moi, on se retrouvait dans la cour chez mes parents pour jouer aux SUPER HÉROS. Comme j'aurais aimé être SPIDER-MAN!!! Puisque j'étais le plus petit et le plus jeune, on m'obligeait à jouer le rôle de l'homme fourmi.

Cependant, j'avais la chance d'être SPIDER-MAN lorsque je lisais ses aventures en bandes dessinées. Une fois par semaine, le samedi je crois, je me rendais au dépanneur du coin pour aider le propriétaire à placer ses nouvelles revues. Comme récompense, il me donnait une copie de toutes les bandes dessinées publiées cette semaine là [sic]. Une fois par mois, je pouvais donc lire les aventures de l'ÉTONNANT SPIDER-MAN. Je m'enfermais alors dans ma chambre, j'ouvrais mon « COMIC » et je partais à l'aventure. Mon frère et mes amis ne pouvaient m'empêcher d'être mon héros favori. J'étais Peter Parker, j'étais SPIDER-MAN.

Encore aujourd'hui, je prends plaisir à lire tout ce qui traite de « SUPER-HÉROS ». Lorsque je m'assois pour lire mes « COMICS », je recommence à rêver tout comme je le faisais lorsque j'étais un peu plus jeune. Il m'arrive de lire ces histoires à haute voix pour que mon fils de 7 mois, Jérémie, puisse rêver lui aussi<sup>557</sup>.

L'appréciation du personnage de Spider-Man découle donc d'une pratique de lecture qui remonte à l'enfance et qui s'est poursuivie à l'âge adulte. Le superhéros représente pour le jeune Luc Gratton un modèle auquel il s'identifie profondément, au point de l'incarner figurativement, par procuration. Comme Peter Parker, Gratton est persécuté par son entourage, qui ne lui permet pas de jouer le rôle dont il rêve. À travers la bande dessinée, il parvient néanmoins à revêtir l'identité qui lui est autrement refusée. La bande dessinée de superhéros produit un effet similaire chez l'adulte qu'est devenu Gratton, en le replongeant au cœur d'aventures où tout est possible. Ce dernier chérit d'ailleurs ce sentiment d'escapisme au point de vouloir le transmettre à sa progéniture, en lui faisant la lecture de *comic books*.

En plus d'insinuer entre les lignes que la bande dessinée de superhéros s'adresse à des lecteurs de tous âges, ce témoignage d'amour pour le genre et l'un de ses représentants les plus connus accorde une certaine crédibilité à Gratton et, par extension, à Bandes Dessinées Fantastiques. Gratton montre effectivement qu'il connaît très bien la matière qu'il manipule, pour l'avoir côtoyée depuis de nombreuses années. Ses connaissances s'étendent de plus au-delà de la série *L'Étonnant Spider-*

---

<sup>557</sup> L. Gratton. « La Boîte aux Lettres », dans D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 1, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993, p. 24.

*Man*. Ainsi, il affirme tantôt que « SECRET WARS est un de [s]es comics préférés<sup>558</sup> » et renseigne les lecteurs curieux quant aux titres publiés par Marvel Comics : « Au meilleur de mes connaissances, il existe encore des GI Joe publiés par Marvel, mais en anglais seulement. Marvel est d'ailleurs rendu au numéro 146. En ce qui a trait aux transformers, des mini-séries sont publiées par Marvel à l'occasion<sup>559</sup>. » D'ailleurs, Gratton expose son expertise en tant que lecteur de *comics* lorsqu'il reconnaît l'importance et le talent du scénariste Chris Claremont : « Si je lis l'anglais aujourd'hui, c'est un peu grâce aux X-Men. Chris Claremont, un des auteurs les plus connus dans la bande dessinée américaine, m'a toujours intéressé avec ses histoires intelligentes, intéressantes et palpitantes<sup>560</sup>. » À travers ces différentes allusions à l'univers de la bande dessinée de superhéros – qu'elles concernent ses récits marquants ou ses auteurs les plus populaires – Gratton semble en pleine maîtrise du canon bédéesque défini au chapitre précédent. Or, selon Jeffrey A. Brown, « [t]o amass cultural capital within the comic community, the fan must build an extensive knowledge of the industry<sup>561</sup>. » En se présentant comme un *aficionado* et un connaisseur, Gratton exploite donc l'un des principaux mécanismes de la culture des *fans* afin de se faire accepter comme l'un des leurs par les lecteurs aptes à reconnaître le savoir encyclopédique qu'il brandit. Ce faisant, il tend à légitimer par procuration le projet éditorial de Bandes Dessinées Fantastiques. À travers son discours, les activités de cette entreprise apparaissent avant tout comme une affaire de passion et l'éditeur agit de manière à rejoindre le cercle des admirateurs de *comics* de superhéros. Or, comme le rappelle Fiske,

Fans discriminate fiercely : the boudaries between what falls within their fandom and what does not are sharply drawn. And this discrimination in the cultural sphere is mapped into distinctions in the social – the boundaries between the community of fans and the rest of the world are just as strongly marked and patrolled<sup>562</sup>.

Dans cette optique, le fait que Gratton et Bandes Dessinées Fantastiques franchissent cette frontière entre la communauté des *fans* et l'ensemble des non-*fans* se présente comme une stratégie visant à susciter la sympathie, voire la bienveillance des lecteurs assidus de *comics* de superhéros. Cela amène par exemple un lecteur nommé François Ouellette à se confier sur le secours que lui a apporté Spider-Man lors de moments difficiles :

Salut Luc,

<sup>558</sup> L. Gratton. « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 5 [...], p. 32.

<sup>559</sup> *Ibid.*

<sup>560</sup> L. Gratton. « La Boîte aux Lettres », dans C. Claremont et J. Lee. *X-Men*, n° 1 [...], p. 47.

<sup>561</sup> J. A. Brown. « Comic Book Fandom and Cultural Capital » [...], p. 23.

<sup>562</sup> J. Fiske. « The Cultural Economy of Fandom » [...], p. 34-35.



Je suis un jeune de seize ans, plus que familier avec l'univers des super-héros. À l'école primaire, j'étais la cible première de tous les gros durs du quartier. Dès que ça allait mal, il me suffisait d'ouvrir les pages de mon comic et de me laisser rêver. J'essayais de concevoir la vie avec la force, l'agilité et la vitesse proportionnelle d'une [sic] gigantesque arachnide. De cette façon j'écartais de mon esprit tous les « Flash Thompson » de l'époque. Spider-Man m'a appris à être fort, à garder la tête haute sans jamais baisser les bras. C'est pourquoi je continue de lire aussi passionnément les aventures de mon héros favori.

[...] Je vous souhaite le plus grand succès et une longue et prospère vie à votre magazine. Continuez de faire renaître les aventures du héros des petits comme des grands avec autant de passion<sup>563</sup>.

Le lien avec le premier éditorial de Gratton, publié dans *L'Étonnant Spider-Man* n° 1, s'avère manifeste. Tout comme Gratton, Ouellette s'identifie aux deux personnalités du personnage – Peter Parker, le persécuté et Spider-Man, le héros invincible – depuis l'enfance. Persiste aussi chez certains lecteurs la quête du sentiment d'escapisme procuré par la lecture de bandes dessinées de superhéros. Des échos des propos de Gratton se font ainsi entendre dans la lettre que lui envoie Michel Desmeules : « Salut Luc, J'ai 29 ans et comme toi à chaque mois, j'allais à mon dépanneur du coin avec mon .35\$ et j'achetais ma revue de Spider-Man<sup>564</sup>. » Une fois de plus, l'attachement antérieur au personnage de Spider-Man est évoqué, tout comme la fréquentation du « dépanneur du coin », lieu renfermant les trésors convoités. Ces expériences lectorales similaires accroissent la proximité entre le lecteur et l'éditeur, laquelle se voit d'ailleurs renforcée par le respect démontré par ces deux instances à l'égard du héros en question ou encore par leur tutoiement réciproque. À travers le discours de Gratton, le lecteur et l'éditeur dont il est le porte-parole sont placés sur un pied d'égalité, partageant un vécu semblable. Gratton adopte autrement dit les traits d'un correspondant amical, plus que ceux d'un employé dans une entreprise à but lucratif. En d'autres mots, le rapport de proximité ainsi instauré – peu importe l'âge du lecteur – solidifie l'appartenance des deux instances (éditoriale et lectorale) à la même communauté.

## 2.2 Le lectorat : entre redécouverte et renouveau

L'identité, les habitudes de consommation et les préférences esthétiques du lectorat de Bandes Dessinées Fantastiques se discernent moins aisément que celles des lecteurs des Éditions Héritage, en grande partie en raison de la production éphémère de cet éditeur. Les informations avancées par les lecteurs les plus loquaces donnent néanmoins un aperçu de leurs caractéristiques et de leurs

<sup>563</sup> F. Ouellette. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 4 [...], p. 33.

<sup>564</sup> M. Desmeules. Lettre publiée dans « La Boîte aux Lettres », dans D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 2 [...], p. 24.

pratiques de lecture, ce qui permet de les situer par rapport aux profils lectoraux observés précédemment.

### *Portrait et attributs*

Le courrier du lecteur publié dans les *comics* de Bandes Dessinées Fantastiques n'offre qu'un échantillon restreint du lectorat réel de ces imprimés. Dans les sept fascicules parus, 30 lettres provenant de lecteurs sont ainsi reproduites<sup>565</sup>. Si tous les paramètres démographiques des lecteurs ne sont pas systématiquement fournis, il demeure possible de dégager certaines tendances en ce qui les concerne.

*Tableau 12 : Les lecteurs de Bandes Dessinées Fantastiques*

<b>Nom</b>	<b>Âge</b>	<b>Sexe</b>	<b>Ville</b>
Marc-André Vallières	7 ans	Masculin	Saint-Jérôme
Maxime Vallières	s. o.	Masculin	Saint-Jérôme
Yannick Lamarre	s. o.	Masculin	Blainville
Michel Desmeules	29 ans	Masculin	Québec
J-F Poirier	s. o.	Masculin	s. o.
Sylvain Landry	s. o.	Masculin	Mont-Carmel
Francis Hamelin	s. o.	Masculin	Montréal
Sylvain Dégarie	s. o.	Masculin	Montréal
Steeve	s. o.	Masculin	Rimouski
François Racine	28 ans	Masculin	s. o.
Paul Dakermadjji	s. o.	Masculin	Montréal
François Guilbert	s. o.	Masculin	Montréal
Vincent Renaud	12 ans	Masculin	Beauport
Patrick Martin	s. o.	Masculin	St-Luc
Jean-Simon Brisebois	s. o.	Masculin	Montréal
Vincent Beauregard	s. o.	Masculin	Laval
Gabriel Beaudry et Sylvain Ouellette	s. o.	Masculin	Orléans (Ontario)
Francis Ouellette	16 ans	Masculin	Montréal
Jean-Philippe Roussel	13 ans	Masculin	Caplan
Gino Lechasseur	s. o.	Masculin	Ste-Julie
Jonathan Paquet	12 ans	Masculin	s. o.

<sup>565</sup> Afin de sauver de l'espace, Bandes Dessinées Fantastiques ne reproduit pas intégralement l'ensemble des lettres qu'elles reçoivent. Dans *L'Étonnant Spider-Man* n<sup>os</sup> 4 et 5, Luc Gratton ne fait que répondre à certains lecteurs en les nommant explicitement, sans toutefois dévoiler le contenu de leurs missives. Il est donc impossible, dans ces cas, de vérifier les paramètres sociodémographiques de ces correspondants. Ces cas n'ont donc pas été pris en compte dans la présente analyse.

Sylvain Gagnon	14 ans	Masculin	Terrebonne
André Brillon	s. o.	Masculin	Hull
Alexsandra Bertrand	s. o.	Féminin	Lafontaine
Jacques Desforges	18 ans	Masculin	s. o.
Jonathan Brunelle	s. o.	Masculin	Tracy
Stéphane Larouche	s. o.	Masculin	Jonquière
Robert Lesage	s. o.	Masculin	Fabreville
Simon Turcotte	13 ans	Masculin	LaPlaine
Guillaume Loyer-Harmegnies	s. o.	Masculin	Brossard

Le paramètre le plus incertain demeure celui de l'âge du lectorat, révélé par un tiers des correspondants (10 sur 30) seulement. D'emblée, les statistiques concordent avec l'évolution du lectorat observée au cours des vingt années d'activité des Éditions Héritage. Effectivement, les enfants de moins de douze ans s'avèrent sous-représentés (avec un seul lecteur de sept ans), tandis que le lectorat adolescent et préadolescent se révèle majoritaire (six lecteurs sur dix). Par ailleurs, trois lecteurs adultes, dont deux approchant de la trentaine, s'ajoutent à ce groupe. On peut donc avancer prudemment que les lecteurs de Bandes Dessinées Fantastiques représentent assez bien le vieillissement des consommateurs des *comic books* américains en Amérique du Nord. Bien que la composition du lectorat américain de *comics* demeure elle aussi relativement floue, une tendance en ce sens est observée auprès des clients de librairies spécialisées : « The best data, even though it should be approached with caution, are the numbers concerning the clientele of comic book stores. In 1997, [...] [t]his audience was composed of 94 percent men and 6 percent women, at an average of twenty-six years [...]»<sup>566</sup>. » Dans cette optique, il y aurait aussi une correspondance idéale entre le contenu des publications de l'éditeur hullois et le public auquel il est destiné : le virage plus « mature » pris par la bande dessinée de superhéros, au tournant des années 1990, rejoint et intéresse visiblement quelques lecteurs adultes.

Aucun bouleversement majeur n'est opéré, cela dit, en ce qui concerne le sexe des lecteurs. Seulement deux lectrices de Bandes Dessinées Fantastiques se manifestent ainsi, le reste des correspondants étant de sexe masculin. Cette présence timide des lectrices dans le courrier publié s'explique peut-être en partie par la teneur du catalogue proposé par l'éditeur. En effet, il n'est sans doute pas anodin qu'Alexsandra Bertrand écrive à Bandes Dessinées Fantastiques au sujet de la

<sup>566</sup> J.-P. Gabilliet. *Of Comics and Men* [...], p. 208. Gabilliet tire les informations avancées de Anonyme. « The State of the Industry : Revisiting Comics by the Numbers », *Comics Retailer*, n° 72, mars 1998, p. 46.

série X-Men, qu'elle apprécie particulièrement : cette équipe de superhéros compte deux personnages féminins prédominants parmi les six membres qui la composent (Rogue et Psylocke). Au contraire, *L'Étonnant Spider-Man* n'octroie à Tante May, Mary Jane et Silver Sable que des rôles de second plan, généralement passifs et utiles seulement à motiver les différentes quêtes sentimentales, familiales et superhéroïques du protagoniste masculin. Or, la représentation de superhéroïnes entraîne, dans la plupart des cas, une modification de codes génériques perpétués à travers les figures masculines :

Thematically, the female experience of superheroism appears to differ from that of men in its focus on collaboration, love, mentorship, which prompts questions about whether the ways in which these ideas play out in the lives of superwomen express or are representative of something distinctly female or are indicative of ideas about femininity<sup>567</sup>.

L'univers des X-Men tel que développé par Chris Claremont et John Byrne, à partir de la fin des années 1970, contribue d'ailleurs à approfondir cette « expérience féminine du superhéroïsme » :

Between 1977 and 1981 Claremont and artist John Byrne transformed it from a second-tier bi-monthly series to the best-selling title in the industry. Its strength lay in the characters developed by Claremont and Byrne. As outsiders who were feared and hated by the society that they fought and defend, the X-Men were well within the traditional Marvel formula. Claremont and Byrne also added nuances to the interplay of the characters that made for an especially compelling and absorbing narrative. Claremont created strong female characters who played more than the token supporting role traditionally allotted to women in comic books. He also avoided the kind of ultrafeminist caricatures that had crept into comic books during the early 1970s. Storm was later joined by Phoenix, Shadowcat, and Rogue to form a core of complex, assertive, and powerful female X-Men. They helped to expand the title's appeal across gender barrier, and *The X-Men* became one of the very few superhero titles to win a significant female following<sup>568</sup>.

Sans prétendre qu'elle constitue un critère d'appréciation incontournable pour les lectrices de bandes dessinées, la mise en scène de superhéroïnes aussi puissantes que leurs homologues masculins contribueraient autrement dit à susciter leur intérêt envers ce genre bédésque. Selon cette logique, le nombre de lectrices des éditions Bandes Dessinées Fantastiques était peut-être appelé à croître, si la série *X-Men* avait perduré.

Enfin, la diffusion des *comics* des Éditions Bandes Dessinées Fantastiques semble se produire sur un territoire assez vaste. S'il y a toujours une concentration de lecteurs à Montréal (six sur trente) et dans les régions avoisinantes (les Laurentides (4), Lanaudière (2), la Montérégie (4) et Laval (2)), les publications de l'éditeur hullois rejoignent aussi un lectorat éloigné de la métropole et situé dans les régions de la Capitale-nationale (2), du Bas-Saint-Laurent (2), de la Gaspésie (1), du

<sup>567</sup> J. K. Stuller. « What Is a Female Superhero? », dans R. S. Rosenberg et P. Coogan. *What is a Superhero*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 20.

<sup>568</sup> B. W. Wright. *Comic Book Nation* [...], p. 263.

Saguenay-Lac-Saint-Jean (1), de l'Outaouais (1) et d'Ottawa<sup>569</sup> (1). En quelques mois d'existence seulement, ces bandes dessinées trouvent donc preneurs aux quatre coins de la province québécoise, voire au-delà de la frontière ontarienne. Les lecteurs éloignés des grands centres urbains se réjouissent d'ailleurs de l'arrivée de cet éditeur. C'est le cas, entre autres, d'Alexandra Bertrand, qui habite à Lafontaine, dans les Laurentides : « Cher Luc, Finalement, voici enfin la série que j'attendais avec impatience : les X-MEN! Vous avez eu une excellente idée en traduisant ces BD. C'est une façon de rendre les BD plus accessibles au public. Avant, je devais faire des kilomètres pour trouver mes BD préférées<sup>570</sup>. » Les *comics* de l'éditeur hullois rejoindraient en somme des lecteurs francophones de provenances variées et s'imposeraient même, dans certains marchés, comme les seuls représentants du genre superhéroïque.

### *La découverte du superhéros en français*

La diffusion élargie des *comic books* de Bandes Dessinées Fantastiques amène en outre plusieurs lecteurs à découvrir le genre superhéroïque, ou encore à l'apprécier pour la première fois dans leur langue maternelle. Gino Lechasseur, par exemple, admet son intérêt nouveau pour Spider-Man : « Bonjour Luc, Je viens de m'initier aux bandes dessinées de super-héros et cela grâce à vous. Avant, les bandes dessinées ne m'intéressaient pas car elles étaient toutes en anglais. Lorsque j'ai vu vos belles BD de Spider-Man, j'ai capoté<sup>571</sup>. » En rendant accessible cette production bédéesque américaine au lectorat francophone, l'éditeur hullois déclenche en fait, comme les Éditions Héritage avant lui, une pratique de la collection. Dans les *comics* parus juste avant la disparition de Bandes Dessinées Fantastiques, soit *L'Étonnant Spider-Man* n° 5 et *X-Men* n° 2, la volonté du lectorat de lire l'ensemble des fascicules de leur série favorite se fait particulièrement sentir. Jonathan Brunelle, par exemple, promet sa fidélité à l'éditeur : « Je vais collectionner les X-MEN et les SPIDEY en français tant qu'il y en aura<sup>572</sup>. » Il en va de même pour Sylvain Gagnon, qui « collectionne les Spider-Man et les X-Men en français<sup>573</sup> », s'étant d'ailleurs abonné à ce dernier titre. Les activités de Bandes Dessinées Fantastiques induisent autrement dit un renouvellement du

<sup>569</sup> Les habitants de la ville d'Orléans, d'où provient une lettre cosignée par deux lecteurs, sont majoritairement francophones.

<sup>570</sup> A. Bertrand. Lettre publiée dans C. Claremont et J. Lee. *X-Men* n° 2 [...], p. 33.

<sup>571</sup> G. Lechasseur. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 5 [...], p. 32.

<sup>572</sup> J. Brunelle. Lettre publiée dans C. Claremont et J. Lee. *X-Men* n° 2 [...], p. 33.

<sup>573</sup> S. Gagnon. Lettre publiée dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 5 [...], p. 33.

lectorat et, par extension, de la communauté de collectionneurs de bandes dessinées de superhéros en français.

Toutefois, tous les lecteurs rejoints par l'éditeur hullois ne sont pas nécessairement novices. Au contraire, certains font preuve d'une familiarité plus ou moins grande avec les versions américaines des séries désormais rééditées en français : « Je collectionne les B.D. depuis l'âge de quatre ans. Ma collection est très impressionnante. Mes B.D. préférées sont : X-MEN, X-FACTOR, WOLVERINE, SILVER SURFER, et NEW WARRIORS<sup>574</sup>. » Pour ces lecteurs, l'absence de *comic books* de superhéros francophones ne représentait pas une entrave suffisamment grande pour les détourner de leur collection. Néanmoins, l'arrivée de Bandes Dessinées Fantastiques est vue d'un bon œil, puisqu'elle permettra une meilleure compréhension des textes pour ceux ne maîtrisant pas la langue anglaise :

Cher Luc,

Je dois t'avouer que je suis très content qu'il y ait des SPIDER-MAN et des X-MEN en français. Bien sur [sic], j'ai lu les trois numéros de SPIDER-MAN et le premier des X-MEN. Je suis un fanatique des BD fantastiques de Marvel.

[...] Je lisais des SPIDER-MAN, des X-MEN et des HULK en anglais sans trop savoir ce qu'ils disaient vraiment et je suis content de voir qu'enfin SPIDER-MAN ainsi que X-MEN, mon groupe de héros favori, sont traduits en français<sup>575</sup>.

D'ailleurs, la connaissance qu'ont ces collectionneurs persévérants de la production superhéroïque américaine contemporaine les conduit par moments à reconnaître les numéros réédités par l'éditeur québécois. Au sujet du premier numéro de *L'Étonnant Spider-Man*, un lecteur remarque ainsi avec justesse que « ce livre a été déjà publié en anglais! Le titre original était Carnage<sup>576</sup>! » Bref, tant pour les lecteurs découvrant la bande dessinée de superhéros que pour ceux la consommant en français pour la première fois, le catalogue de Bandes Dessinées Fantastiques agit comme le déclencheur d'une nouvelle activité de lecture précédée ou suivie par la collection de fascicules.

### *Des amours retrouvées*

Au lieu d'un accès à une production inusitée, l'apparition de Bandes Dessinées Fantastiques signale, pour quelques lecteurs, le retour de la bande dessinée de super-héros en français au Québec.

---

<sup>574</sup> J.-F. Poirier. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et M. Galey. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3 [...], p. 32.

<sup>575</sup> J. Brunelle. Lettre publiée dans C. Claremont et J. Lee. *X-Men* n° 2 [...], p. 33.

<sup>576</sup> P. Dakermadjji. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3 [...], p. 33.

Ces derniers se réjouissent donc de voir une telle production de nouveau disponible. « ENFIN, le retour de Marvel Comics dans la langue de Molière! [...] Je souhaite longue vie aux Bandes Dessinées Fantastiques. Bonne chance, et surtout ...MERCI<sup>577</sup>!!! », s'exclame par exemple J.-F. Poirier. Le mois suivant, François Guilbert abonde dans le même sens :

Je suis très content et agréablement surpris de revoir des bandes dessinées de Super-Héros en français.

[...] Merci de votre étonnante initiative, la renaissance [sic] des « COMICS » de superhéros ne tenait qu'à un fil et vous avez su tisser le bon<sup>578</sup>. »

Un lecteur se remémore d'ailleurs explicitement les publications des Éditions Héritage (qu'il nomme « EH », probablement en référence au logo de la maison) et leur disparition soudaine :

Bonjour Luc,

Quelle fut ma surprise, lorsque je pris connaissance à l'émission Musique Plus, que Spider-Man était de retour en français. Enfin quelqu'un s'est levé! Avec le succès que connaît [sic] ces bandes dessinées en anglais, j'avais hâte d'assister au redémarrage dans la langue de Molière.

Je dis redémarrage car les Bandes Dessinées Fantastiques furent précédées par EH (pour ne pas les nommer) qui a abandonné les Super-Héros depuis belle lurette (dommage). Ce brusque arrêt d'édition me frappa en plein visage. Toutes mes collections s'arrêtèrent [sic] brusquement laissant la majorité de celles-ci au milieu d'une histoire ou d'un dénouement important. J'étais, à l'époque, extrêmement déçu.

Heureusement, en 1993 nous repartons de nouveau. Je crois que l'étonnant Spider-Man est le premier et le seul comic présentement à être traduit. J'espère que d'autres suivront (X-MEN, AVENGERS, CAPTAIN AMERICA, etc<sup>579</sup>...)

Les publications de Bandes Dessinées Fantastiques permettent donc à une frange du lectorat de reprendre une activité de lecture jadis subitement interrompue. À ce chapitre, deux lecteurs n'ayant pas connu les *comic books* des Éditions Héritage éprouvent le même soulagement que celui décrit par le lecteur cité ci-dessus, à la différence près que ces derniers voient dans Bandes Dessinées Fantastiques la poursuite des aventures publiées au cours des deux années précédentes par Santé et Bien-être social Canada. La lettre de Sylvain Dégarie à ce sujet s'avère particulièrement éloquente :

Cher monsieur Gratton,

Tout d'abord, je veux vous féliciter pour le retour de mon super-héros favori : l'étonnant Spider-Man, je trouve ça génial!

Lors d'un match des EXPOS de Montréal auquel j'ai assisté, je me suis rendu compte qu'ils donnaient une revue de ce héros [sic]. Je l'ai prise et je l'ai lue.

Je me suis alors demandé : « est-ce que quelqu'un publiera les histoires de l'étonnant Spider-Man en français? J'étais tout excité à cette idée. Un jour, je suis allé au dépanneur pour me chercher

<sup>577</sup> J.-F. Poirier. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et M. Galey. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3 [...], p. 32.

<sup>578</sup> F. Guilbert. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 4 [...], p. 32.

<sup>579</sup> Steeve. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et M. Galey. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3 [...], p. 32.

des mots-croisés, j'ai alors profité de l'occasion pour regarder les comics en anglais. Je tombe sur la première revue de Spider-Man, je lis la couverture et je constate : Nouveau! En Français! L'Étonnant Spider-Man tout en couleur.

Wow! Extra! Les mots me manquent, je l'ai achetée, je l'ai lue. Tout ce que je peux dire, c'est que je vous souhaite une longue vie à vous et à vos comics, WOW<sup>580</sup>!

L'apparition de Bandes Dessinées Fantastiques met donc un terme, pour plusieurs lecteurs, à un hiatus qui s'annonçait définitif. La satisfaction démontrée par le lectorat à l'égard de l'éditeur hullois est ainsi proportionnellement reliée à la déception éprouvée après la disparition des traductions de bandes dessinées de superhéros au Québec, qu'elle soit incarnée par la fin des *comics* Héritage où par la conclusion de la quintalogie commanditée par Santé et Bien-être social Canada.

Par ailleurs, la lecture des *comic books* publiés par Bandes Dessinées Fantastiques se teinte parfois d'une nostalgie ravivée chez les lecteurs plus âgés par des souvenirs d'enfance. Un exemple donné précédemment a ainsi montré le statut presque salvateur octroyé à la lecture des aventures bédéesques de Spider-Man par un élève persécuté par ses pairs. Dans la même veine, le premier numéro de *L'Étonnant Spider-Man* constitue une redécouverte émotive pour François Racine :

Bonjour Luc,

Je suis comme toi un amateur de bandes dessinées de super-héros. J'ai 28 ans et je me souviens, quand j'étais jeune, que mon père me les achetait [sic] toutes (à ma demande). Lorsque, en 1980, j'ai cessé de les lire, je crois que je ne savais [sic] pas ce que je faisais. Lors de mon déménagement en 1991, je déplaçait [sic] mes boîtes, que ne fut pas ma surprise de voir mes vieilles revues intactes. Aujourd'hui je les relis [sic] avec beaucoup de plaisir et je cours les marchés aux puces et boutiques spécialisées pour retrouver les numéros français manquant [sic]. En effet, je m'aperçois que mes revues ont disparu du marché. Pourtant il doit bien y en avoir qui se vendent puisqu'elles sont disponibles en anglais.

Je veux que tu saches que votre numéro 1 est plus qu'une revue pour moi. C'est un retour à des souvenirs de mon enfance. Alors que mes amis et moi nous les échangeons et discussions affaires ou alors que je passais mes jours à rêvasser au sujet des aventures<sup>581</sup>.

L'expérience de ce lecteur adulte se rapproche de celle exposée par Gratton dans le premier numéro de *L'Étonnant Spider-Man*. Tous deux éprouvent une affection particulière pour le genre superhéroïque parce qu'il les replonge dans une rêverie éprouvée durant leur jeunesse. En plus de cimenter davantage le lien unissant Gratton au lectorat de Bandes Dessinées Fantastiques, cette lettre révèle à quel point la consommation antérieure de *comic books* de superhéros a une influence durable sur l'appréciation actuelle des publications de l'éditeur hullois. Nul besoin de séduire cette

<sup>580</sup> S. Dégarie. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3 [...], p. 32.

<sup>581</sup> F. Racine. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3 [...], p. 33.



frange du lectorat acquise d'avance; il suffit d'exploiter la charge émotive qui accompagne leur activité de lecture. En ce sens, la récupération de personnages et d'éléments péritextuels exploités auparavant par les *comics* des Éditions Héritage s'avère opportune, puisqu'elle réactive les doux souvenirs qui leur sont associés. Dans l'exemple cité ci-dessus, le lecteur se trouve ainsi conforté par la possibilité de revivre à perpétuité une expérience qu'il croyait finie, c'est-à-dire limitée aux anciens *comics* en français vendus autrefois au Québec.

### 2.3 Le contenu fictionnel des œuvres

Les pages précédentes ont montré que Bandes Dessinées Fantastiques désirent présenter un produit répondant à de hauts standards de qualité et réactualiser le plaisir de lecture ressenti jadis, lorsque les *comics* de superhéros étaient disponibles au Québec, en langue française. Dans cette optique, l'éditeur manipule le contenu des œuvres publiées de trois manières : en sélectionnant d'abord les récits qui inaugurent les séries nouvellement lancées, en se collant au courant esthétique traversant à l'époque les *comics* américains de grande diffusion et en accouchant, grâce au travail de Julie Maltais, d'une traduction des fascicules correspondant à un certain idéal langagier.

#### *Deux approches de la sérialisation*

Bien que Bandes Dessinées Fantastiques projettent l'image d'un éditeur *aficionado* connaissant le canon superhéroïque formé avant leur entrée en scène, elles ne sont pas moins sensibles aux difficultés que représentent la lecture de *comic books* de superhéros pour des lecteurs non initiés. Ainsi, l'éditeur de Hull offre-t-il au lectorat une porte d'entrée dans l'univers des *comics* de l'éditeur américain Marvel en sélectionnant les récits adaptés en fonction de leur accessibilité sur le plan narratif. Cela signifie que les premiers numéros de chacune des deux séries de superhéros publiées par l'éditeur correspondent à une amorce scénaristique faisant office de point de départ de nouvelles intrigues. En ce qui concerne *L'Étonnant Spider-Man*, la difficulté que pose cette prérogative n'est pas négligeable, dans la mesure où la série originale publie son 380<sup>e</sup> numéro au moment où Bandes Dessinées Fantastiques commencent leurs activités, au mois d'août 1993. Il faut donc trouver, parmi ces centaines de fascicules, celui permettant d'accrocher le lectorat contemporain en le faisant entrer sans heurts dans un récit en cours.

L'éditeur arrête son choix sur *The Amazing Spider-Man* n° 361, paru au mois d'avril 1992, en version originale. Si rien, dans le discours péri-textuel ne permet de justifier la sélection de ce fascicule précis, le récit qu'il renferme offre quelques pistes de solution. La version originale de ce fascicule (*The Amazing Spider-Man* n° 361) et sa réédition chez Bandes Dessinées Fantastiques (*L'Étonnant Spider-Man* n° 1) présentent toutes deux une aventure mettant en vedette un vilain nommé Carnage, jusque-là inconnu de leurs lectorats respectifs<sup>582</sup>. Carnage dispose de pouvoirs semblables à ceux de Venin (Venom, en anglais), ennemi récurrent de Spider-Man : il possède un habit extraterrestre qui vit en symbiose avec l'hôte qui le porte (Cletus Kasady, dans le cas présent). En outre, ce costume organique décuple la force et l'agilité de l'hôte et lui permet de métamorphoser certaines parties de son corps en armes ou en outils, selon les situations. Carnage apparaît toutefois beaucoup plus puissant que Venin, Spider-Man semblant incapable de le vaincre seul. Le superhéros et Venin s'allient donc, au cours des trois numéros que dure ce récit, pour combattre et emprisonner temporairement Carnage<sup>583</sup>.

La particularité de cette intrigue est qu'elle adopte une construction qui correspond à un arc narratif (*story-arc*) relativement autonome, inséré dans un cycle narratif quasi pérenne<sup>584</sup> (la série *L'Étonnant Spider-Man*). Le récit, en effet, évolue pratiquement en vase clos à l'intérieur des trois numéros qui le contiennent, ne s'autorisant que de rares allusions aux épisodes antérieurs de la série américaine. De l'exposition du nœud (l'apparition d'un vilain sanguinaire tuant gratuitement les gens qu'il croise) jusqu'au dénouement (l'emprisonnement de Carnage), l'intrigue suit autrement dit une courbe complète en seulement trois livraisons. La narration feuilletonnesque

---

<sup>582</sup> Ce dernier avait été aperçu dans une seule page de *The Amazing Spider-Man* n° 360, mais devient un acteur principal au sein de cette série à partir du n° 361, où se produit en outre la première rencontre entre Spider-Man et Carnage.

<sup>583</sup> Du côté américain, ce vilain refait surface un an après sa défaite contre Spider-Man et Venom dans un événement « crossover », c'est-à-dire dans un récit se déployant à travers quatre séries différentes (*Spider-Man Unlimited*, *Web of Spider-Man*, *The Amazing Spider-Man* et *Spider-Man*). Intitulé *Maximum Carnage*, ce récit fera l'objet d'une adaptation télévisuelle dans la série *Spider-Man*, diffusée de 1994 à 1998 sur le réseau Fox Kids. Un jeu vidéo pour les consoles Super NES et Sega Genesis (*Spider-Man and Venom : Maximum Carnage*, sorti en 1994) s'en inspire aussi. D'ailleurs, un lecteur de Bandes Dessinées Fantastiques s'enquiert de la traduction éventuelle de ce récit, ce à quoi Luc Gratton répond simplement : « Maximum Carnage? Peut-être, mais pas tout de suite. »; L. Gratton. « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 5 [...], p. 33.

<sup>584</sup> Matthieu Letourneux rappelle que « Dans le cas du cycle [...], la succession d'épisodes qui se complètent introduit une logique de feuilletonnisation à laquelle le lecteur est sensible. Quand l'auteur insiste particulièrement sur l'articulation entre les épisodes (en multipliant les éléments d'intrigues se prolongeant d'un récit à l'autre), le volume tend à céder la place au cycle comme unité organisationnelle. Dans ce cas, l'ensemble se rapproche des dynamiques et des structures des grands romans-feuilletons du XIX<sup>e</sup> siècle [...] »; M. Letourneux. *Fictions à la chaîne* [...], p. 320-321.

pourtant caractéristique de *The Amazing Spider-Man* et de la série *L'Étonnant Spider-Man* publiée quelques années plus tôt aux Éditions Héritage est pratiquement délaissée au profit d'un découpage narratif se prêtant mieux à la découverte de la série en question par de nouveaux lecteurs. Seuls les personnages secondaires trouvés dans le récit participent d'un feuilleton déjà bien entamé, en interagissant avec Peter Parker/Spider-Man comme s'ils le connaissaient depuis longtemps, évoquant ponctuellement des événements passés les concernant (par exemple, le mariage entre Mary Jane et Peter Parker). Un lecteur de Bandes Dessinées Fantastiques soulève d'ailleurs l'obstacle que leur présence dans le premier numéro de *L'Étonnant Spider-Man* représente : « Malheureusement, je ne crois pas que vous ayez commencé avec le bon numéro. Il y a des gens qui ne connaissent pas Venin, Tante May, Mary-Jane, etc<sup>585</sup>. » Néanmoins, la méconnaissance de ces personnages n'entrave en rien la compréhension du récit principal, articulé autour d'un nouvel antagoniste dépourvu d'antécédents narratifs.

Par ailleurs, alors que la série américaine *The Amazing Spider-Man* conserve à l'époque sa nature feuilletonnesque en développant un récit à long déploiement entrecoupé d'arcs narratifs autonomes tels que celui décrit ci-dessus, *L'Étonnant Spider-Man* semble vouée à un autre destin. Bandes Dessinées Fantastiques ne respectent effectivement pas la chronologie de la série originale et publient, après la capture de Carnage, le numéro initial d'un arc narratif paru en 1988, dans *The Amazing Spider-Man* n<sup>os</sup> 301 à 303. Le bond en arrière de 60 numéros opéré par l'éditeur hullois ne cause cela dit aucune rupture flagrante sur le plan scénaristique. Puisque la conclusion du récit précédent n'a laissé aucune intrigue en suspens, elle n'appelait pas de suite immédiate. De plus, le nouveau récit présenté possède une structure similaire au récit initial, en raison de l'indépendance qui les définit tous deux : « le caractère paratactique des épisodes (qui forment un récit complet, sans progression d'un volume à l'autre, et peuvent donc se lire indépendamment les uns des autres) favorise un principe de répétition des structures narratives ou des caractéristiques stylistiques et thématiques<sup>586</sup> » Le récit amorcé dans *L'Étonnant Spider-Man* n<sup>o</sup> 4 s'avère donc lui aussi conçu comme un arc narratif indépendant de trois numéros<sup>587</sup> contrebalançant l'apparition de personnages secondaires inconnus du public (Silver Sable et Sandman) par la mise en scène d'un nouvel ennemi (un groupe nazi). La stratégie de l'éditeur semble donc claire en ce qui concerne *L'Étonnant Spider-*

<sup>585</sup> Y. Lamarre. Lettre publiée dans *L'Étonnant Spider-Man* n<sup>o</sup> 2 [...], p. 24.

<sup>586</sup> M. Letourneux. *Fictions à la chaîne* [...], p. 319.

<sup>587</sup> Le récit demeure inachevé en version française, en raison de la fin prématurée de Bandes Dessinées Fantastiques.

*Man* : il importe d'échapper autant que possible au régime du feuilleton en sélectionnant et en publiant des épisodes regroupés en courts arcs narratifs autosuffisants. La série devient ainsi moins perméable à la continuité diégétique sur laquelle repose son pendant américain; à preuve, se succèdent sans heurts deux récits publiés dans le désordre.

Une stratégie différente de celle adoptée afin de lancer *L'Étonnant Spider-Man* est mise en vigueur lorsque vient le moment d'ajouter un second titre au catalogue de Bandes Dessinées Fantastiques. En plus de l'argument commercial jouant en sa faveur, la série *X-Men* profite d'un avantage sur le plan narratif faisant défaut à *L'Étonnant Spider-Man* :

Tout comme le premier numéro de Spider-Man, Bandes Dessinées Fantastiques devait prendre une grosse décision. À partir de quel numéro est-ce que l'histoire des X-Men en français devait débiter? Trente années d'histoire représentent environ 360 numéros.

Il y a environ deux ans, Marvel décida de séparer l'équipe des X-men en deux différents groupes. Le premier groupe, identifié par la couleur or, dans le comic de Uncanny X-Men, et le deuxième groupe, identifié par la couleur bleu [sic], dans une nouvelle série qu'on appela tout simplement X-Men.

Ce premier numéro des X-Men est encore aujourd'hui le comic américain le plus vendu au monde<sup>588</sup>.

Ainsi, le premier numéro de l'édition québécoise de la série *X-Men* correspond au numéro inaugural de la série originale, publiée deux ans auparavant, aux États-Unis<sup>589</sup>. Il n'est plus question de s'immiscer le plus aisément possible dans une trame narrative en cours depuis plusieurs années, mais bien de suivre un récit depuis son tout début. L'occasion à saisir est d'autant plus belle que les Éditions Héritage ont déjà publié 66 aventures des superhéros mutants, entre 1981 et 1987 et qu'il semble inutile de revisiter ces récits potentiellement connus du lectorat. L'éditeur décide donc logiquement d'adapter la série ayant lancé les intrigues toujours en développement, à l'époque, du côté américain. Le numéro initial de la série *X-Men* se pose autrement dit comme un point de départ logique pour le lectorat, des deux côtés du 49<sup>e</sup> parallèle; il instaure de nouvelles trames narratives en ravivant le conflit entre les X-Men et Magnéto, leur ennemi juré, il met en scène une équipe de héros inédite<sup>590</sup> et relève d'un duo de créateurs vedettes nouvellement composé (Chris Claremont

<sup>588</sup> L. Gratton, « La Boîte aux lettres », dans C. Claremont et J. Lee. *X-Men*, n° 1, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1994, p. 47.

<sup>589</sup> Aux États-Unis, les séries *X-Men* et *Uncanny X-Men* coexistent alors.

<sup>590</sup> Les membres de l'équipe ont tous déjà fait partie des X-Men, au cours des années précédentes, mais n'ont jamais été réunis au sein d'un même groupe.

au scénario et Jim Lee au dessin)<sup>591</sup>. Pour toutes ces raisons, il s'affranchit en grande partie des récits antérieurs de la série *Uncanny X-Men* (*Les Mystérieux X-Men*, aux Éditions Héritage) et se déleste ainsi d'une continuité narrative possiblement rébarbative, tant pour le lecteur néophyte que pour le *fan* privé, depuis près de six ans, des aventures de ces superhéros en français.

Cela dit, l'accessibilité sur plan narratif de la série *X-Men* l'amène à se construire plus traditionnellement sur le mode feuilletonnesque, tel qu'il est exploité dans les *comics* de superhéros de l'éditeur Marvel depuis leur apparition :

Lire un comic des X-Men, c'est un peu comme regarder les télé-romans à la télévision. On s'attache aux différents personnages, on les appuie dans les situations difficiles, on en aime un plus qu'un autre, et l'histoire demeure toujours sans fin. Une aventure n'est pas encore terminée qu'une autre est déjà commencée.

Les X-Men sont une grande famille. Et comme dans les grandes familles, il y a parfois de la chicane entre frères et sœurs, il y a aussi beaucoup d'amour [...] <sup>592</sup>.

L'imbrication et le prolongement infini des intrigues, de même que les conflits perpétuels entre personnages se trouvent donc au cœur de l'identité narrative de *X-Men*. Il n'est pas question, dans le cas de cette série, de diviser le récit en arcs narratifs autonomes étalés sur un nombre limité de livraisons. Au contraire, puisqu'elle met sur pied de nouvelles intrigues, cette compartimentation du récit sériel n'est pas nécessaire pour l'instant; le lecteur suivant la série depuis le premier numéro disposera de toute l'information requise pour comprendre l'évolution des scénarios. Évidemment, cette construction narrative feuilletonnesque est appelée à changer en fonction de la longévité de la série – problème qui ne se pose pas dans le cas observé, étant donné la fin hâtive de Bandes Dessinées Fantastiques. Bref, l'éditeur hullois adapte judicieusement la construction narrative des séries qu'il réédite afin de conformer son catalogue aux attentes et aux connaissances du marché ciblé, atténuant les embûches qui pourraient nuire au plaisir du lecteur novice.

---

<sup>591</sup> La popularité de Claremont a déjà été soulevée par Gratton lui-même, dans un extrait précédemment cité. Quant à Jim Lee, il est l'une des étoiles montantes de la bande dessinée américaine de superhéros au début des années 1990 : « Jim Lee était un jeune (né en 1964) dessinateur américain d'origine coréenne qui était déjà sur le chemin de la gloire dans l'univers des comics, grâce à sa façon dynamique de rendre les personnages et à un style viscéral et explosif pour mettre les choses en scène. »; M. Mallory. *X-Men. Les personnages et leur univers*, Paris, Éditions White Star, 2006, p. 231.

<sup>592</sup> L. Gratton. « La Boîte aux Lettres », dans C. Claremont et J. Lee. *X-Men*, n° 1 [...], p. 47.

### *L'esthétique grim & gritty*

Les événements narratifs (le début de nouveaux récits) et éditoriaux (le lancement d'une nouvelle série *X-Men*) sur lesquelles reposent les séries de Bandes Dessinées Fantastiques se produisent à un moment charnière de l'histoire de la bande dessinée de superhéros. Depuis la fin des années 1990, la production superhéroïque opère un virage esthétique se voulant plus mature, afin de s'aligner sur les intérêts d'un lectorat vieillissant. L'émergence et la croissance importante du marché direct permet d'ailleurs aux éditeurs de contourner le Comic Code, dont le pouvoir ne s'applique qu'aux publications empruntant le circuit de la presse périodique, et non à celles vendues dans les librairies spécialisées. Le succès presque immédiat que connaissent coup sur coup les œuvres d'Alan Moore (*Watchmen*, en 1986; *Batman : The Killing Joke*, en 1988) et de Frank Miller (*Daredevil*, de 1979 à 1983 et *Batman : The Dark Knight Returns*, en 1986) aide à cimenter la figure du superhéros désabusé, instable et résolu à user d'une violence extrême pour accomplir sa mission. L'engouement envers ces récits tournés vers un lectorat plus adulte pousse d'ailleurs les éditeurs américains, grands et petits, à les multiplier :

By the end of the 1980s, brooding and ruthless vigilante superheroes like Wolverine, the Punisher and Green Arrow had become a comic book cliché. [...] Even relatively mild and code-approved superheroes like Spider-Man now evinced occasional righteous streaks, as he found himself advocating brutal revenge as the alternative to impotent courtroom law<sup>593</sup>.

Cette tendance éditoriale, qui correspond à ce que certains chercheurs nomment la *Dark Age of Comics*, s'étend ainsi, au tournant des années 1990, à l'ensemble du genre superhéroïque, avec plus ou moins d'audace selon les séries, leurs lieux de diffusion et le lectorat qu'elles ciblent. Dans tous les cas, l'accent est mis sur l'exploitation d'un contenu visuel et narratif outrepassant les tabous associés à la représentation de la violence extrême et de la sexualité : « On one level, the “Dark” in Dark Age refers not to artistic regression but to a shift toward darker themes, graphic violence, sexual explicitness, and a generally cynical tone, an approach commonly summed up by professionals and fans with two words : grim and gritty<sup>594</sup>. » Puisqu'elles adaptent des *comics* publiés entre 1988 et 1992 par Marvel Comics, Bandes Dessinées Fantastiques deviennent par défaut l'un des vecteurs de cette évolution du genre superhéroïque au Québec.

<sup>593</sup> B. W. Wright. *Comic Book Nation* [...], p. 277.

<sup>594</sup> J. Ayres. « When Were Superheroes Grim and Gritty? », *Los Angeles Review of Books*, [En ligne], <https://lareviewofbooks.org/article/when-were-superheroes-grim-and-gritty/#!>, février 2016 (Page consultée le 27 février 2018).

Cela dit, étant donné qu'ils sont tous approuvés aux États-Unis par la Comics Code Authority, comme en témoigne le sceau qu'ils portent, les *comics* parus chez l'éditeur hullois (et chez Marvel Comics auparavant) constituent des manifestations somme toute modérées de l'esthétique *grim and gritty*<sup>595</sup>. La violence et la nudité, par exemple, sont davantage suggérées que montrées directement. Dans *L'Étonnant Spider-Man*, les crimes les plus sordides sont commis par Carnage, dont le sobriquet apparaît tout désigné. Avant même de fusionner avec son habit symbiotique, Cletus Kasady possède d'ailleurs une feuille de route à faire trembler, comme le constate Peter Parker : « Bon gars! Reconnu coupable de 11 meurtres. Il s'est vanté d'une douzaine d'autres! Disait que sa manière était celle du futur<sup>596</sup>! ». Enfant, il aurait de plus assassiné l'institutrice de l'orphelinat où il logeait, avant d'incendier l'établissement. À ce pedigree s'ajoutent 10 meurtres commis sous l'identité de Carnage, au cours des trois numéros que dure le récit le mettant en vedette. Toutefois, ces assassinats se produisent presque toujours hors champ, se laissant deviner plutôt que constater froidement.

**Figure 31 : L'Étonnant Spider-Man n° 1, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 3.**

---

<sup>595</sup> L'équivalent français de cette expression pourrait être « sombre et sordide ».

<sup>596</sup> D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 1 [...], p. 10.



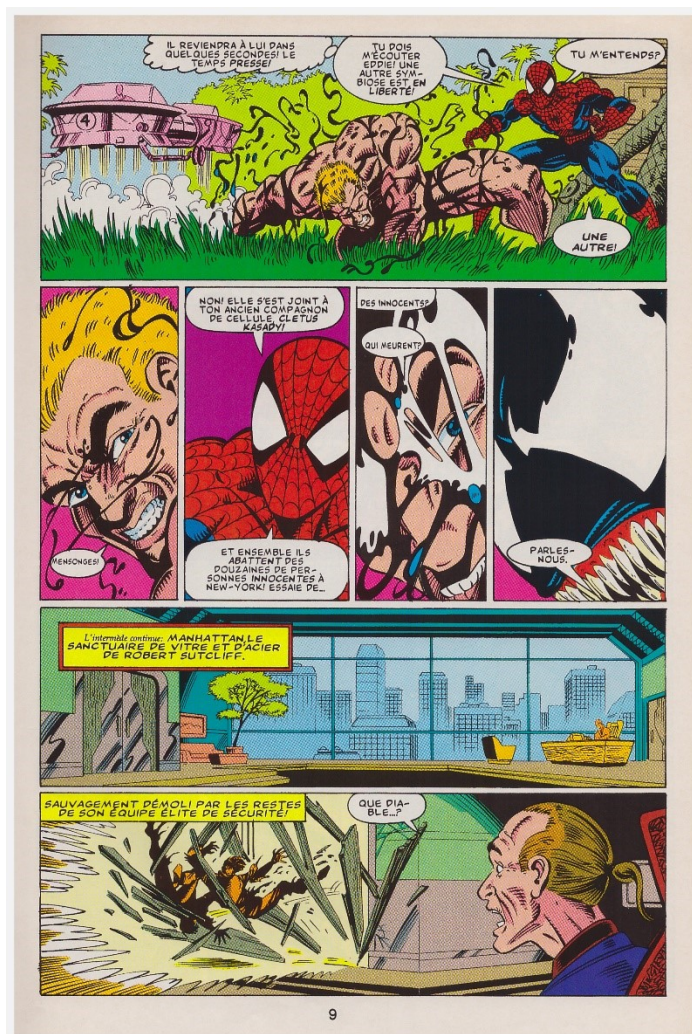
Dès la troisième page de *L'Étonnant Spider-Man* n° 1, Carnage réserve ainsi un sort ambigu à sa victime, si l'on se fie uniquement aux dessins de Bagley. Le décès du Capitaine Chips, ami de Peter Parker, est en fait confirmé hors de tout doute par le texte; une première fois à travers le discours de Carnage, qui explique à Chips qu'il le tue sans réelle raison et une seconde fois lorsque Spider-Man admet que son ami « a été massacré comme un cochon sur une broche<sup>597</sup>. » La description plus que la monstration de la violence extrême s'opère aussi par le biais de cartouches décrivant avec précision l'action illustrée. Ainsi, dans *L'Étonnant Spider-Man* n° 2, l'œuvre sinistre de Carnage se laisse difficilement deviner à la vue de quelques silhouettes projetées dans les airs, mais

<sup>597</sup> *Ibid*, p. 5.



se comprend clairement grâce à la narration, qui précise que l'appartement de Robert Sutcliff est « sauvagement démoli par les restes de son équipe élite de sécurité<sup>598</sup>! »

Figure 32 : *L'Étonnant Spider-Man* n° 2, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 9.



Généralement, le texte prend ainsi le relai du dessin dans les *comics* de Bandes Dessinées Fantastiques afin de montrer les actes violents de manière oblique. Cela n'empêche pas, par moments, la représentation explicite de meurtres dans le but d'exacerber l'aspect monstrueux des vilains et de confirmer le danger réel qu'ils incarnent. Lors d'un concert, Carnage empale par exemple un technicien de scène devant la foule de spectateurs (et le lecteur). Dans *X-Men* n° 2, Magnéto assassine aussi froidement l'un de ses soldats ayant désobéi à ses ordres.

<sup>598</sup> D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 2 [...], p. 9.

Figure 33 : L'Étonnant Spider-Man n° 3, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 9.

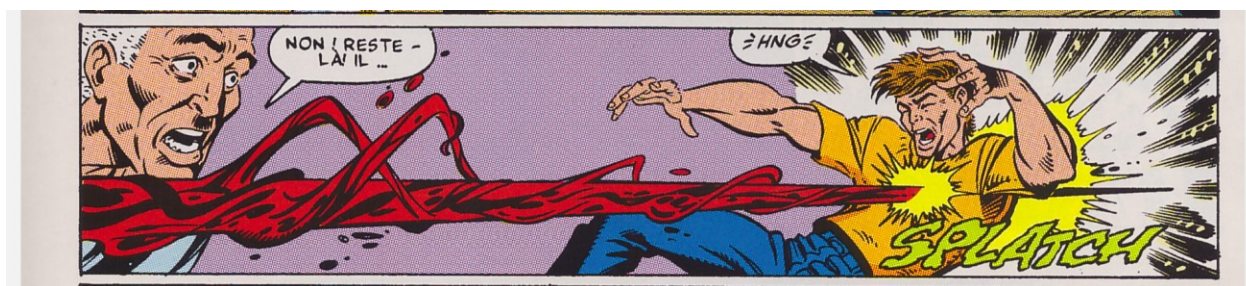
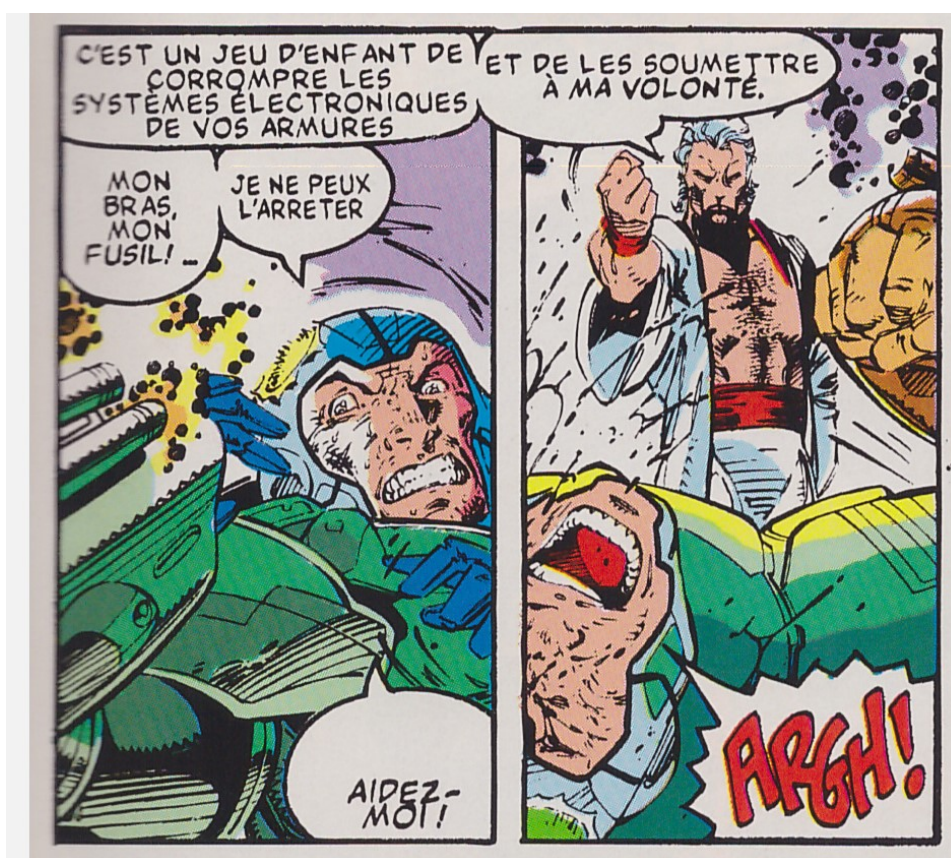


Figure 34 : X-Men n° 2, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 9.



Malgré la représentation assez crue de ces crimes, sur le plan visuel, ceux-ci demeurent tout de même euphémisés. Dans chacun des cas, en effet, aucune blessure fatale n'est visible, celles-ci étant camouflées par une utilisation opportune du cadre (dans *X-Men* n° 2) ou d'effets visuels symbolisant un impact (dans *L'Étonnant Spider-Man* n° 3). Les auteurs et l'éditeur respectent de cette façon les règles de l'itération contemporaine du Comics Code : « Publishers should avoid excessive levels of violence, excessively graphic depictions of violence, and excessive bloodshed



or gore<sup>599</sup>. » Bref, ces *comic books* se soumettent donc à un compromis en s'adonnant à la mise en scène répétée de la violence, tout en renonçant « aux excès » associés à sa représentation graphique détaillée, selon la formulation trouvée dans le Comics Code.

Dans une perspective similaire, la nudité s'imisce aussi partiellement à l'intérieur de ces bandes dessinées. Une affiche reproduite à l'intérieur de *X-Men* n° 1 présente ainsi l'équipe de superhéros en train de s'amuser autour d'une piscine, dans des maillots pour le moins suggestifs.

**Figure 35 : Affiche publiée dans *X-Men* n° 1, Bandes Dessinées Fantastiques, deuxième de couverture.**



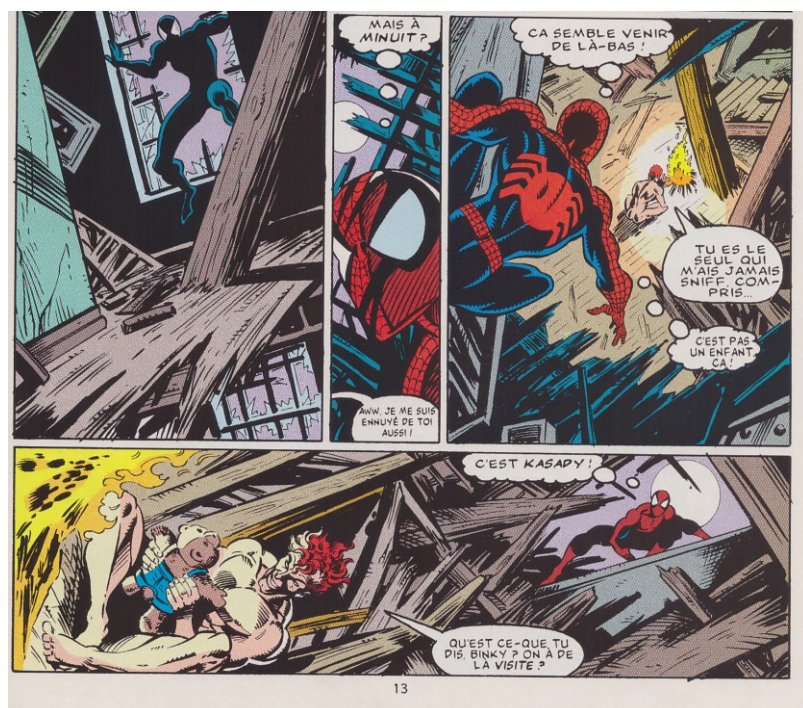
Il faut croire que ces apparats, qui évoquent par leurs couleurs les costumes superhéroïques des personnages, ne contreviennent pas à l'idée que se fait le Comics Code d'un habillement décent : « Costumes in a comic book will be considered to be acceptable if they fall within the scope of contemporary styles and fashions<sup>600</sup>. » Si la mode contemporaine est effectivement respectée, elle n'empêche pas dans ce cas la sexualisation des corps masculins et féminins, sans

<sup>599</sup> Comics Magazine Association of America. *Comics Code* [1989], reproduit dans A. Kiste Nyberg. *Seal of Approval* [...], p. 176.

<sup>600</sup> *Ibid*, p. 177.

distinction, et ce malgré qu'ils ne soient qu'à demi dévoilés. *L'Étonnant Spider-Man*, pour sa part, va encore plus loin en représentant des personnages complètement nus à trois reprises. Le fonctionnement du costume symbiotique de Venin et Carnage justifie effectivement ce recours à la nudité. Ce costume vivant ayant la capacité d'adopter n'importe quelle forme, il se métamorphose en vêtements lorsque son hôte souhaite reprendre ses traits humains. Cletus Kasady et Eddie Brock, alter ego de Venin, ne voient donc pas l'utilité de s'habiller autrement qu'en revêtant uniquement leurs costumes respectifs. Or, si ces entités extraterrestres quittent leurs hôtes pour une raison ou une autre, elles les laissent par conséquent dans leur plus simple appareil. C'est ce qui se produit lorsque Spider-Man découvre le repère de Cletus Kasady / Carnage, où ce dernier s'est temporairement séparé de son costume.

**Figure 36 : *L'Étonnant Spider-Man* n° 1, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 13.**



Plus tard dans le récit, lorsque Spider-Man retrouve Venin, ceux-ci s'affrontent avant de finalement s'allier. Vaincu au terme du combat, Eddie Brock est abandonné temporairement par son costume, frappé par un rayon issu de la voiture des Fantastic Four.



Figure 37 : *L'Étonnant Spider-Man* n° 2, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 8.

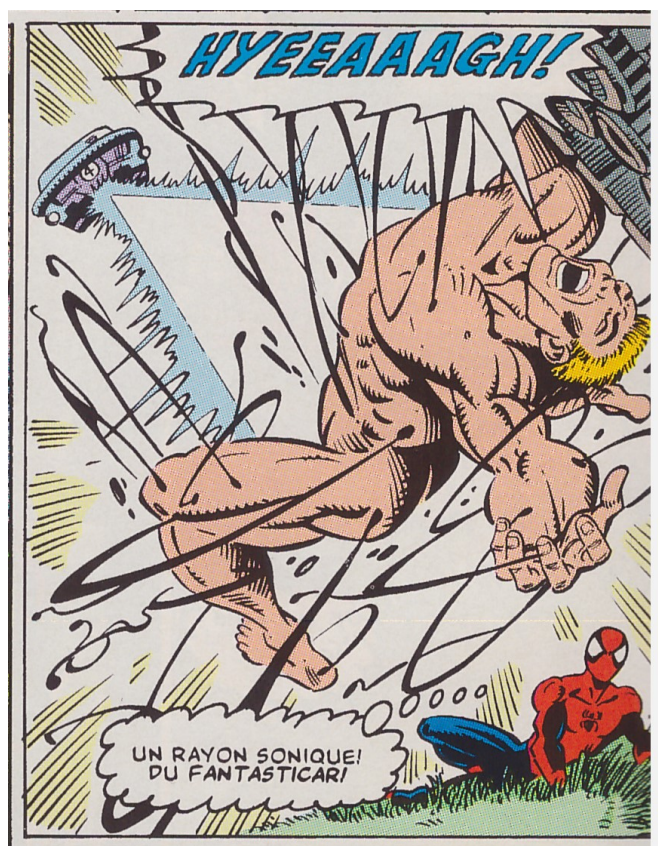
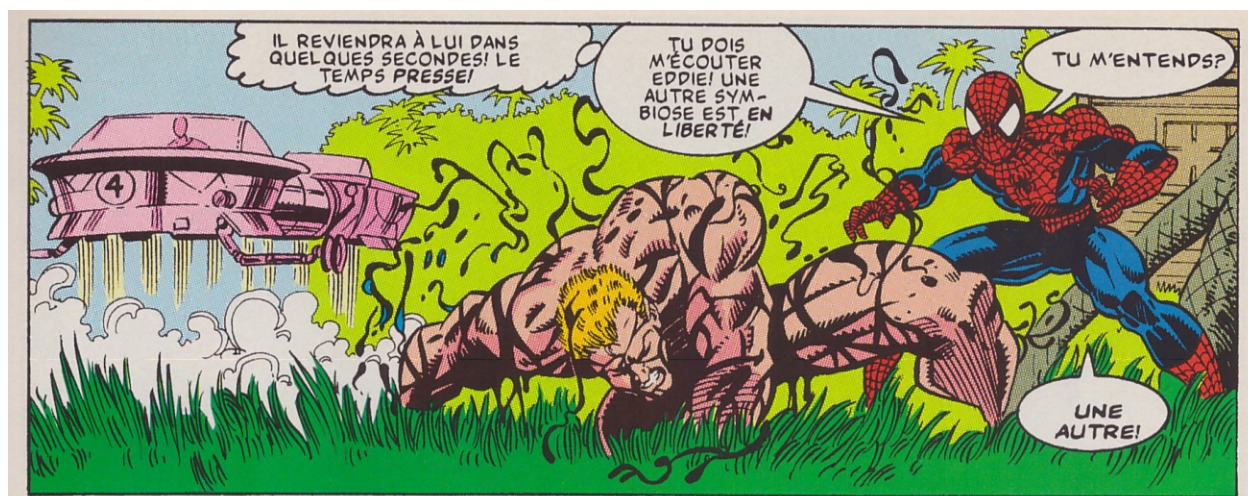
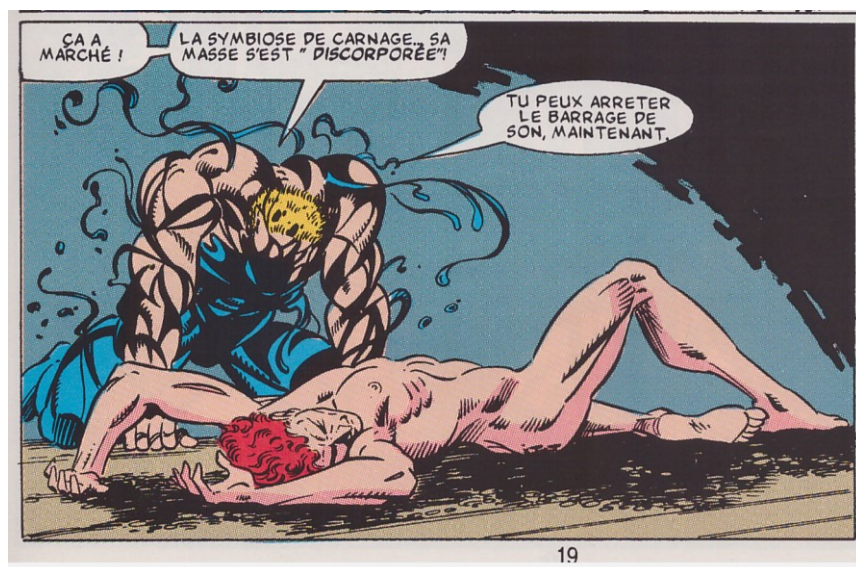


Figure 38 : *L'Étonnant Spider-Man* n° 2, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 8.



Un sort similaire attend Kasady, après avoir qu'il ait perdu conscience en raison des attaques répétées de Spider-Man et de Venin.

Figure 39 : *L'Étonnant Spider-Man* n° 3, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 19.



En plus d'être expliquée par un détail narratif qui la rend logique en quelque sorte, l'omniprésence de la nudité dans les trois premiers numéros de la série *L'Étonnant Spider-Man* se plie au mot d'ordre du Comics Code : « Primary human sexual characteristics will never be shown<sup>601</sup>. » Les organes génitaux des personnages auxquels renvoie cette formule évasive ne sont effectivement jamais montrés au lecteur, un objet ou une ombre bien placés les cachant à tout coup. La représentation de la nudité dans les *comics books* de Marvel et, partant, de Bandes Dessinées Fantastiques, à l'instar de la violence, exploite en somme la souplesse du Comics Code sans toutefois franchir un certain seuil de tolérance. La mise en scène de ces deux éléments se situe sur la fine ligne de ce qui est jugé acceptable par la Comics Code Authority, permettant ainsi un rapprochement thématique et esthétique avec les productions profitant de la souplesse morale du marché direct, tout en conservant le sceau autorisant leur mise en vente dans le circuit des périodiques (kiosques à journaux, tabagies et grandes surfaces). Bien que ces considérations morales, voire censoriales ne concernent pas directement Bandes Dessinées Fantastiques, l'éditeur québécois n'étant pas soumis au Comics Code, elles façonnent les œuvres transposées dans l'aire culturelle québécoise. Elles engendrent de ce fait une mise à jour des codes génériques tels qu'ils sont connus et reproduits au Québec en effectuant le rapprochement avec la sphère bédéesque américaine contemporaine. Le fait que Bandes Dessinées Fantastiques lancent leur catalogue en publiant ces récits laisse croire, en effet, qu'elles connaissent réellement le marché américain. Elles

<sup>601</sup> *Ibid*, p. 178.

repèrent effectivement les *comics* les plus populaires à l'époque aux États-Unis et les adaptent pour un lectorat que l'on suppose intéressé par les mêmes motifs et les mêmes représentations que ceux prisés par les lecteurs américains<sup>602</sup>. Bref, à travers le choix des séries et des épisodes qu'il traduit, l'éditeur hullois ne fait pas qu'atténuer les difficultés de lecture que représente la continuité narrative dans le genre superhéroïque; il présente le visage moderne de ce dernier aux lecteurs du Québec et, en se fiant sans doute aux ventes américaines, il fait de l'esthétique *grim and gritty* une part intégrante de sa ligne éditoriale.

### *La traduction comme conciliation*

L'appréciation des œuvres par les lecteurs de Bandes Dessinées Fantastiques dépend en grande partie de leur adaptation linguistique par Julie Maltais, la traductrice de la maison. Dans le courrier du lecteur, les commentaires élogieux à son endroit s'avèrent nombreux. Yannick Lamarre soutient par exemple, au sujet de *L'Étonnant Spider-Man* n° 1, que « ceci est la meilleure traduction qu'[il ait] jamais lue<sup>603</sup>. » Pour Paul Dakermadjji, « [...] la traduction est superbe! Julie Maltais fait de la bonne traduction<sup>604</sup>! » La traduction constitue en fait, aux yeux de certains lecteurs, l'une des qualités premières de cette production éditoriale, au même titre que sa fabrication matérielle : « Je dois vous dire que la qualité de la traduction et le maintien de la couleur m'ont beaucoup impressionné<sup>605</sup>. » Le travail de Maltais fait autrement dit l'objet d'une réception très positive de la part d'un lectorat visiblement impressionné, quoique les raisons motivant cette appréciation demeurent généralement inconnues.

Dans les faits, la traduction effectuée par Maltais opère de nombreux compromis lui donnant la forme d'un alliage singulier. Les noms des personnages, d'abord, subissent un traitement similaire à celui qui leur était réservé dans les *comics* des Éditions Héritage, c'est-à-dire que leur francisation est exécutée de façon irrégulière. Ainsi, tous les superhéros conservent leurs noms anglophones,

---

<sup>602</sup> Le flair de l'éditeur québécois se vérifie encore à ce jour. Marvel Comics a réédité en mars 2018 *The Amazing Spider-Man* n° 363 (*L'Étonnant Spider-Man* n° 3, chez Bandes Dessinées Fantastiques), sous forme de *comic book*, sous la bannière « True Believers ». Cette dernière collection est constituée de rééditions de numéros publiés par Marvel Comics, au fil des années, vendues au prix de 1 \$ américain.

<sup>603</sup> Y. Lamarre. Lettre publiée dans « La Boîte aux Lettres », dans D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 2 [...], p. 24.

<sup>604</sup> P. Dakermadjji. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3 [...], p. 33.

<sup>605</sup> M. Desmeules. Lettre publiée dans « La Boîte aux Lettres », dans D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3 [...], p. 24.

qu'il s'agisse de leur identité civile ou superhéroïque. Les noms des vilains, par contre, connaissent généralement un sort différent en faisant l'objet d'adaptations; parfois mineures, comme dans le cas de Magneto, devenu Magnéto, parfois plus considérables, comme pour Venom, auquel on préfère l'équivalent français Venin. Il est permis de croire que la logique présidant à ces choix est demeurée inchangée depuis l'époque des *comics* Héritage. Les vilains, moins connus du public que les superhéros, se prêteraient mieux à quelques modifications superficielles, leur identité narrative, visuelle et commerciale (en tant que marque) ne s'avérant pas complètement immuable. Cela dit, cette labilité caractéristique des vilains ne semble plus aller de soi auprès du lectorat. François Racine, par exemple, s'oppose effectivement à la traduction des noms tentée par Maltais et implore Bandes Dessinées Fantastiques de les laisser intacts : « Pitié, ne francisez pas les noms<sup>606</sup>! » Les deux numéros de *L'Étonnant Spider-Man* qui suivent la parution de cette lettre l'auront rassuré, puisque les vilains représentés (Silver Sable et Sandman) conservent désormais leurs noms anglophones. Dans l'ensemble, les personnages des publications de Bandes Dessinées Fantastiques se présentent donc sous leur identité originale, n'étant pas affectés par la traduction des textes. Quelques vilains seulement ne profitent pas de cette immunité qui semble encouragée par un souci de fidélité aux œuvres américaines, sinon par le simple goût des lecteurs ou des éditeurs de Bandes Dessinées Fantastiques. Dans le premier numéro de la série *X-Men*, publié le même mois que la lettre de Racine, Gratton scelle ainsi le débat : « Bienvenue à tous les amateurs de X-Men (ce qui signifie les hommes-X en français; entre toi et moi, j'aime mieux X-Men, c'est plus court et c'est comme ça qu'ils s'appellent)<sup>607</sup>. » Le pragmatisme l'emporte autrement dit sur la créativité et la nécessité de franciser les noms des personnages.

La langue employée par les personnages diffère quant à elle en fonction de leur rôle dans l'intrigue. Ainsi, tous les héros utilisent un langage correspondant au français écrit standard<sup>608</sup>, parsemé çà et là de quelques pointes de familiarité. À titre d'exemple, Johnny Storm emploie une langue relativement neutre dans la plupart des situations, sauf lorsqu'il nargue son ami Spider-Man : « Eh

---

<sup>606</sup> F. Racine. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993, p. 33.

<sup>607</sup> L. Gratton. « La Boîte aux Lettres », dans C. Claremont et J. Lee. *X-Men*, n° 1 [...], p. 47.

<sup>608</sup> L'expression renvoie au français normatif des institutions. Elle sert ici à désigner une forme d'expression se rapprochant d'« une norme idéale, [d'] une norme construite » par les ouvrages de référence; Voir entre autres É. Bédard et J. Maurais (dir.). *La norme linguistique*, Québec, Gouvernement du Québec et Paris, Le Robert, 1983, 850 p.



bien, Spidey, tu parles pas mal pour un cadavre<sup>609</sup>! ». La locution adverbiale familière « pas mal », dans ce cas, représente un écart plus prononcé par rapport à la norme. Même les vilains, exception faite de Carnage, ne se permettent que de rares élisions des pronoms personnels (« Ça s’peut pas! ») ou encore l’usage de québécismes (« Ne sois pas si bête [...] » au lieu de « Ne sois pas si désobligeant »)<sup>610</sup>. Les traits de personnalité associés aux personnages causent sans doute en partie cette exception. Magnéto, malgré sa vilénie, est par exemple doté d’un charisme et d’une intelligence supérieurs à la norme, en plus d’être un leader politique. La fiche descriptive le concernant, publiée dans *X-Men* n° 1, indique en effet qu’il est un « génie extraordinaire », un « expert en ingénierie génétique et autres domaines de la technologie » et un « maître-stratège<sup>611</sup> ». La langue qu’il emploie, épurée d’éléments socialement dévalués, concorde donc avec son statut d’élite.

À l’inverse, Carnage, dépeint comme étant abject, s’exprime généralement dans un français québécois familier. Surpris par l’efficacité d’un écran pare-balle, il s’exclame ainsi : « Whoa! C’tte patente là est solide<sup>612</sup>! ». À un autre moment, alors que le directeur du journal *Daily Bugle*, qu’il tente de kidnapper, veut appuyer sur un bouton d’urgence, Carnage lui demande : « Hein? T’essaye [sic] tu de pousser un bouton<sup>613</sup>? ». Plus tard, au sujet de cette victime, Carnage explique à Spider-Man qu’« Y s’est arrêté [dans sa fuite] pour téléphoner son histoire au journal! Le bonhomme y’est pas vite! Mais y fait un ben bon appât<sup>614</sup>! ». Il faut dire que le discours de Carnage, dans les *comics* originaux, se distingue aussi de celui des autres personnages présents dans le récit. Le vilain recourt à une langue anglaise familière oralisée qui se caractérise surtout par l’usage répété de contractions (« wouldja » au lieu de « would you »; « take care o’business » au lieu de « take care of business », etc.). Il en va de même de certains personnages secondaires rencontrés dans le récit, qui emploient des variétés de langues concordants dans les *comic books* originaux et leurs traductions. Alors qu’il recueille des informations sur Kasady, Peter Parker se rend au domicile délabré de l’une des anciennes amies du meurtrier. Un bébé dans une main et une cigarette dans l’autre, elle propose au héros de lui vendre l’information qu’elle possède au sujet de Kasady :

<sup>609</sup> D. Micheline et M. Bagley. *L’Étonnant Spider-Man*, n° 2 [...], p. 1.

<sup>610</sup> Ces propos sont tenus par Venin dans D. Micheline et M. Bagley. *L’Étonnant Spider-Man*, n° 2 [...], p. 3, 21.

<sup>611</sup> Anonyme. « Magnéto », dans C. Claremont et J. Lee. *X-Men*, n° 1 [...], p. 41.

<sup>612</sup> D. Micheline et M. Bagley. *L’Étonnant Spider-Man*, n° 2 [...], p. 2.

<sup>613</sup> D. Micheline et M. Galey. *L’Étonnant Spider-Man*, n° 3 [...], p. 10.

<sup>614</sup> *Ibid*, p. 17.

« Sure, I hung wit' Clete a while. What's it worth? Little Elvis needs milk, y'know<sup>615</sup>! » Le portrait disgracieux de ce personnage véhiculé par le dessin est accentué par son parler distinctif, conservé en version française : « Ben oui j'me suis tenue avec Clete un bout de temps. Combien ça vaut? Le p'tit Elvis a besoin de lait. Tsé<sup>616</sup>! » Selon la même logique, l'attitude désinvolte d'un adolescent s'adressant à Carnage lors d'un concert de musique heavy metal est appuyée par son usage de l'anglais américain et du français québécois familiers : « Hey, man, authority bites! But that don't mean killin' people's cool<sup>617</sup>! » / « Aye, man, j'hais l'autorité! Mais ça veut pas dire que c'est cool de tuer du monde<sup>618</sup>! » Les variations linguistiques à l'intérieur des *comics* de Bandes Dessinées Fantastiques apparaissent donc comme étant calquées sur celles présentes dans les publications originales; si bien que dans les deux cas, la langue familière convoque et renforce du même coup des stéréotypes sociaux. La classe populaire et la jeune génération s'expriment ainsi par le biais de phrases ponctuées d'anglicismes ou formulées de manière fautive par rapport à la norme syntaxique et grammaticale employée par la majorité des personnages qu'ils côtoient au sein du récit. Bien que la représentation de la langue française en usage au Québec s'avère souhaitée par Maltais et Bandes Dessinées Fantastiques, à en croire le journaliste Mario Boulianne<sup>619</sup>, les traductions de Maltais construisent ainsi un imaginaire linguistique fortement connoté. Sans renier certaines spécificités du français québécois dans leurs adaptations, Bandes Dessinées Fantastiques ne réservent finalement l'usage de cette variété de langue – réduite à son registre familier – qu'à des personnages grossiers, sinon grotesques. La traduction française chez cet éditeur se charge donc d'une dimension symbolique tendant à dévaluer le français québécois familier, sans toutefois nuire à l'enthousiasme du lectorat envers le travail de Maltais. La réaction des lecteurs, dans les lettres reproduites par l'éditeur, indique plutôt une adéquation entre les stéréotypes sociolinguistiques auxquels ils adhèrent et le sort réservé aux variétés de langues dans le catalogue de l'éditeur hullois.

<sup>615</sup> D. Micheline et M. Bagley. *The Amazing Spider-Man*, n° 361, New York, Marvel Comics, avril 1992, p. 13.

<sup>616</sup> D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 1 [...], p. 12.

<sup>617</sup> D. Micheline et M. Bagley. *The Amazing Spider-Man*, n° 363, New York, Marvel Comics, juin 1992, p. 9.

<sup>618</sup> D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3 [...], p. 9.

<sup>619</sup> Dans l'article écrit par Boulianne afin de souligner le lancement de Bandes Dessinées Fantastiques, ce dernier écrit que « [l]es nouvelles bandes dessinées sont spécifiquement adaptées pour le Québec. La traductrice Julie Maltais a utilisé un langage courant et facilement accessible pour les jeunes. »; M. Boulianne. « Spider-Man en français grâce à un Hullois » [...], p. 13.

## 2.4 Le péritexte à la croisée des influences

Sans renier complètement ses origines, le péritexte des publications de Bandes Dessinées Fantastiques prend lui aussi quelques libertés et allie les influences américaines et québécoises au sein d'un même objet.

### *Ce qu'il reste des comics Héritage*

Bien que Bandes Dessinées Fantastiques ne fassent aucune allusion explicite aux *comics* Héritage dans le discours éditorial mis en œuvre dans leurs publications, celles-ci adoptent certaines des caractéristiques péritextuelles de leurs prédecesseurs et les utilisent à même escient. La page de couverture, en premier lieu, comporte un élément ajouté par l'éditeur hullois qui rappelle les premiers fascicules publiés par les Éditions Héritage, deux décennies plus tôt. Le bandeau contenant la mention « En français! » retrouvé sur la page frontispice des deux premiers numéros de la série *L'Étonnant Spider-Man* (chez Bandes Dessinées Fantastiques) adopte la même forme irrégulière que celle du bandeau imprimé sur les *comics* Héritage parus jusqu'au milieu des années 1970.

Figure 40 : Couverture de *L'Étonnant Spider-Man* n° 1, Bandes Dessinées Fantastiques.

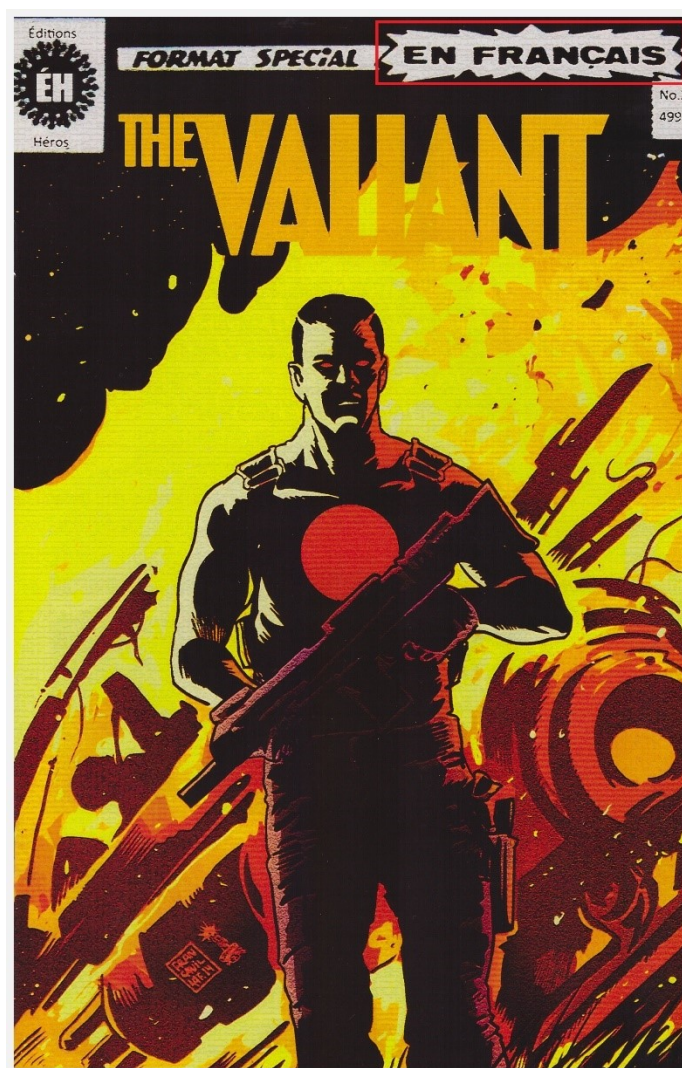


Figure 41 : Couverture de *L'Étonnant Spider-Man* n° 4, Éditions Héritage.



Par cet hommage (conscient ou non) Bandes Dessinées Fantastiques ravivent en quelque sorte une tradition bédéesque propre à la bande dessinée de superhéros en français et courtise par le fait même son lectorat – ce qui permet de croire qu’il s’agit en fait d’une réelle stratégie de vente. Pour l’anecdote, notons qu’en 2015, les Éditions Héros agissent de la même manière lorsqu’elles relancent à leur tour la traduction de *comics* américains au Québec. Le deuxième numéro de *The Valiant* fait ainsi un clin d’œil à ses prédécesseurs en consolidant la dimension conventionnelle dudit bandeau et en calquant le logotype des Éditions Héritage.

**Figure 42 : Couverture de *The Valiant* n° 2, Éditions Héros.**



Tout comme le faisaient les Éditions Héritage, Bandes Dessinées Fantastiques tâchent en second lieu de convaincre le lectorat de la valeur accrue de leurs publications par rapport aux *comics* américains originaux. Elles expliquent par exemple à un lecteur que « [l]es comics anglais n'ont pas la même qualité de papier que ceux publiés par Bandes Dessinées Fantastiques<sup>620</sup>. » En effet, « Gilles Desmarais imprime entièrement sur du papier ciré et en couleur<sup>621</sup> », octroyant littéralement et figurativement aux pages de ses imprimés un lustre absent des objets sources. Cette particularité des *comics* de l'éditeur hullois s'avère d'ailleurs appréciée du lectorat, qui compare justement les éditions française et anglaise des *comics*. Un lecteur avoue ainsi avoir « particulièrement aimé la texture des pages de cette bande dessinée. Un papier beaucoup moins salissant qui rend les couleurs plus éclatantes que le papier utilisé pour les B.D. en anglais<sup>622</sup>. » La qualité de l'impression des publications de Bandes Dessinées Fantastiques semble supplanter aisément celle des *comics* originaux, publiés sur du papier pulpe :

J'ai évidemment la première apparition de Carnage en anglais, je me demande ce que vous avez pus [sic] faire aux couleurs. Elles sont doublement plus vives. C'est un travail magnifique et les pages glacées donnent une allure de rajeunissement à une bande dessinée qui devient peu à peu un grand classique<sup>623</sup>.

Les rééditions françaises des bandes dessinées de l'éditeur Marvel supplanteraient leurs versions originales lorsque sont comparées leurs caractéristiques matérielles respectives. D'ailleurs, selon Boulianne, Bandes Dessinées Fantastiques se distinguent même des Éditions Héritage, avec lesquelles il les compare implicitement : « Le procédé d'impression [de BDF] est entièrement en couleur contrairement à ce qui se faisait auparavant alors que seulement la page de couverture était en couleur et que les pages intérieures étaient en noir et blanc sur papier journal. Gilles Desmarais imprime entièrement sur du papier glacé en couleur<sup>624</sup>. » Les publications de l'éditeur hullois, en d'autres mots, afficheraient leur supériorité sur deux plans : en tant que *comic books* de superhéros pouvant rivaliser avec les productions américaines, d'abord, mais aussi en tant que bandes dessinées québécoises de superhéros améliorant la recette inventée par les Éditions Héritage. À

<sup>620</sup> Anonyme. « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 4, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993, p. 32.

<sup>621</sup> M. Boulianne. « Spider-Man en français grâce à un Hullois » [...], p. 13.

<sup>622</sup> J.-F. Poirier. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et M. Galey. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3 [...], p. 32. À titre informatif, le chercheur Michel Viau remarque lui aussi que la série *L'Étonnant Spider-Man* est « un comic books de qualité supérieure (papier glacé, tout en couleurs). »; M. Viau. *Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec* [...] p. 218.

<sup>623</sup> F. Ouellette. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 4 [...], p. 33.

<sup>624</sup> M. Boulianne. « Spider-Man en français grâce à un Hullois » [...], p. 13.





créateur<sup>625</sup>. » L'accent est mis sur le combat auquel se livrent les personnages, l'allusion aux lames tranchantes de Wolverine et d'Archangel laissant de plus en plus de doute quant au sort macabre réservé aux ennemis des superhéros. L'esthétique *grim and gritty* mise en œuvre dans les récits s'avère donc reprise de manière cohérente par ce discours publicitaire faisant le pont entre l'expérience de lecture et l'expérience de jeu de la série (crossmédia) *X-Men*. Enfin, ces cinq mêmes fascicules font la promotion de boutiques québécoises spécialisées dans la vente de *comic books* et de produits issus de la culture *geek* (produits à l'effigie de la série *Star Trek*, jeux de rôles, figurines et cartes à collectionner, etc.). En plus de cibler les intérêts du lectorat avec précision, la promotion des magasins Héros Comics (Laval), Cartes et Comics Classique (Montréal) et La Boîte à B. D. (Longueuil) confirme l'implantation durable du marché de vente directe au Québec. Les premières manifestations de celui-ci, constatées dans le contenu publicitaire des *comics* Héritage des années 1980, semblent donc avoir été plus qu'un phénomène éphémère<sup>626</sup>. Dans l'ensemble, la publicité présente dans les bandes dessinées de l'éditeur hullois s'inscrit dans la parfaite continuité des pratiques publicitaires caractéristiques des *comics* Héritage : les jeux vidéo, les boutiques spécialisées dans la vente de bandes dessinées de superhéros et le contenu autopromotionnel trouvent leur place auprès de ces deux éditeurs. Seuls les jouets et les figurines articulées semblent avoir été abandonnés par Bandes Dessinées Fantastiques, ce qui fournit un indice supplémentaire quant au vieillissement de la clientèle de l'éditeur hullois.

Signalons, en dernier lieu, que l'appareil péritextuel des publications de Bandes Dessinées Fantastiques se serait probablement rapproché davantage de celui des *comics* Héritage si cette entreprise éditoriale avait profité d'une plus grande longévité. Par exemple, en réponse à un lecteur lui suggérant « de réserver une page pour les dessins des lecteurs de Spider-Man<sup>627</sup> », Gratton soutient ceci : « Jean-Simon je trouve ton idée excellente, qu'en pense [sic] les artistes en herbe de Spider-man? Si je reçois suffisamment de dessins, je pourrais à l'occasion en présenter quelques uns [sic]<sup>628</sup>. » L'implication du lectorat à ce titre ne se fait pas attendre, puisque dans le numéro où

<sup>625</sup> Publicité trouvée dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 4, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993, quatrième de couverture.

<sup>626</sup> D'après le Registraire des entreprises du Québec, Héros Comics et La Boîte à B. D. sont toujours en activité (en date du 6 mars 2018). Cartes et Comics Classique a cessé ses opérations en décembre 1993.

<sup>627</sup> J.-S. Brisebois. Lettre publiée dans « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 4 [...], p. 32.

<sup>628</sup> L. Gratton. « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 4 [...], p. 32.



cette proposition est discutée, Gratton félicite trois lecteurs pour les dessins qu'ils lui ont fait parvenir. Bien que ceux-ci ne soient pas présentés à la communauté, il appert que l'éditeur n'aurait sans doute pas été à court d'œuvres à publier si son projet avait pu se concrétiser. Bandes Dessinées Fantastiques semblent donc habitées par une volonté grandissante d'encourager la créativité et la participation du lectorat, phénomène déjà mis en branle, d'ailleurs, à travers la création d'un courrier du lecteur recueillant les « impressions [du lectorat] sur l'histoire, les dessins, les vilains<sup>629</sup> [...] » et le lancement d'un concours visant à nommer cette rubrique<sup>630</sup>. À la manière des Éditions Héritage, l'éditeur hullois tente donc dès ses balbutiements de constituer une communauté de lecteurs en récompensant la consommation participative de leurs publications par différents moyens.

### *L'adhésion aux objets sources*

Les *comic books* des Éditions Héritage ne constituent pas le seul patron à partir duquel se conçoit le péri-texte des publications de Bandes Dessinées Fantastiques. Celles-ci demeurent en fait encore plus fidèles aux objets sources que leurs prédecesseurs. L'illustration de couverture de chaque numéro paru est ainsi identique à celle du *comic book* original, en partie grâce au fait que les fascicules reprennent les dimensions exactes des publications américaines : « Pour ce qui est du format, il est le même que celui que l'on retrouve sur le marché américain, soit 6.5 pouces par 10 pouces<sup>631</sup>. » L'encadré situé dans le coin supérieur gauche de la page frontispice reproduit les icônes des protagonistes et affichent le logotype de l'éditeur américain Marvel Comics, comme de coutume dans les derniers *comics* Héritage publiés. Le quadriptyque que composent les quatre faces de la couverture rabattable de *X-Men* n° 1 est aussi reproduit pour le public du Québec.

<sup>629</sup> L. Gratton. « La Boîte aux Lettres », dans D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 1 [...], p. 24.

<sup>630</sup> En 1984, les Éditions Héritage avaient aussi lancé un concours afin de trouver un titre spécifique pour le « Coin du lecteur » de chaque série.

<sup>631</sup> *Ibid.*

**Figure 44 : Quadriptyque formé par la couverture rabattable de *X-Men* n° 1, Bandes Dessinées Fantastiques<sup>632</sup>.**



Le souci de fidélité est tel que l'éditeur conserve certains éléments s'avérant peu pertinents en contexte québécois. Le sceau de la Comics Code Authority figure ainsi sur tous les *comics* à l'exception du premier numéro de la série *X-Men*. Pourtant, de l'aveu même de Luc Gratton, « [a]ucune raison particulière ne justifie l'impression du logo "Comics Code Authority" (Moi j'aime bien)<sup>633</sup>. » L'inscription « Magneto Triumphant » trouvée en couverture de *X-Men* n° 2, quant à elle, n'a pas été traduite par l'éditeur. Il est difficile, dans ce cas, de déterminer s'il s'agit d'un simple oubli ou d'une décision visant à ne pas trop altérer la couverture originale, en apposant par exemple un encadré par-dessus cette inscription. Dans un cas comme dans l'autre, cet élément participe de la transposition presque absolue de la page frontispice des *comics* américains privilégiée par l'éditeur de Hull.


Même la publication de rubriques éditoriales visant à renseigner le lectorat quant aux personnages et à l'univers qu'il découvre, pratique instaurée par les Éditions Héritage, repose sur un contenu américain préexistant. Plutôt que de créer des textes originaux, Bandes Dessinées Fantastiques puisent les informations qu'elles transmettent à leurs lecteurs dans les sources encyclopédiques américaines. En réponse à Yannick Lamarre, qui reprochait à l'éditeur d'avoir publié un récit de

<sup>632</sup> Pour des raisons techniques, l'image reproduite ici est tirée de la version américaine de ce fascicule. Elle est tirée de R. Struble. « X-Men (vol. 2) #1 – Let the 90's Begin! », *Psychodad Comics. Reading the X-Men, From Giant Sized #1 to Now*, [En ligne], <https://psychodadcomics.wordpress.com/2014/09/19/x-men-vol-2-1-let-the-90s-begin/>, le 19 septembre 2014 (Page consultée le 5 mars 2018).

<sup>633</sup> L. Gratton. « La Toile aux Lettres », dans D. Micheline et T. McFarlane. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 5 [...], p. 33.

Spider-Man mettant en vedette des personnages sans doute méconnus de plusieurs autres lecteurs (Venin, Mary Jane et Tante May), l'éditeur annonce ainsi la parution d'une série de textes devant préciser qui ils sont : « À propos des gens qui ne connaissent pas la famille les amis [sic] et les ennemis de Spider-Man nous présenterons tous les mois une brève histoire de ces gens. Ce mois-ci, nous présentons en exclusivité la petite histoire de Spider-Man<sup>634</sup>. » Or, cette rubrique extraite de *The Marvel Super Heroes Guide Book* (Marvel Comics, 1991), est abandonnée et remplacée dans les livraisons suivantes par des fiches descriptives illustrées concernant les personnages aperçus dans les deux séries publiées par l'éditeur.

**Figure 45 : Fiche descriptive du personnage de Venin, dans *L'Étonnant Spider-Man* n° 3, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 26.**

Venin	
<p><b>Information biographique</b></p> <p>Vrai nom : Edward "Eddie" Brock            Autres pseudonymes courants : aucun            Anciens pseudonymes : aucun            Double identité : connue des autorités locales            Occupation présente : prisonnier            Ancienne occupation : journaliste pour le Daily Globe            Citoyenneté : États-Unis d'Amérique            Statut légal : dossier criminel aux États-Unis            Lieu de naissance : ville de New York            Situation de famille : célibataire            Membres de famille connus : aucun            Confidants connus : aucun            Alliés connus : aucun            Ennemis majeurs : Spider-Man            Centre d'opérations habituel : ville de New York            Ancien centre d'opérations : la Voûte, au Colorado            Association courante à un groupe : aucune            Ancienne association à un groupe : Associated Press            Étendue de l'éducation : diplômé d'un collège, possède un baccalauréat en arts (journalisme)</p>	<p>Vitesse : surhumaine            Endurance : normale            Durabilité : normale            Agilité : surhumaine            Réflexes : surhumains            Capacités de combat : expérience raisonnable en combat corps-à-corps            Capacités et habiletés spéciales : en tant qu'ancien journaliste, Venin possède une très grande habileté pour le raisonnement déductif            Pouvoirs physiques surhumains : en plus des habiletés physiques mentionnées ci-dessus, Venin possède l'habileté d'adhérer à presque toutes les surfaces avec ses mains et ses pieds et de projeter une substance ressemblant à une toile de n'importe laquelle des parties de son costume. Il peut aussi séparer des parties de son costume de lui-même et de les utiliser comme armes. Ses pouvoirs lui sont attribués par le costume. Sans celui-ci, la plupart des pouvoirs de Venin sont normaux.            Pouvoirs intellectuels surhumains : relation symbiotique avec son costume étranger            Limites spéciales : sensible au bruit intense            Source de ses pouvoirs surhumains : costume étranger</p>
<p><b>Description physique</b></p> <p>Grandeur : 6' 3"            Poids : 260 livres            Yeux : bleu            Cheveux : blond-roux            Autres caractéristiques particulières : en étant Venin, Brock possède une mâchoire allongée, des dents et une langue qui sont partie intégrale du costume étranger</p>	<p><b>Attirail</b></p> <p>Caractéristiques du costume : Tissu étranger fait de fibres solides et flexibles en polymères organiques, qui ont l'habileté d'imiter n'importe lequel vêtement, le costume, d'une façon inexplicable, diminuent les sens d'araignée de Spider-Man.            Armes personnelles : aucune            Armes spéciales : aucune            Autres accessoires : aucun            Transport : toiles émises de la substance étrangère            Conception et réalisation de l'attirail : inconnue</p>
<p><b>Pouvoirs et habiletés</b></p> <p>Intelligence : normale            Force : surhumaine classe 25</p>	

Celles-ci proviennent toujours de l'ouvrage mentionné ci-dessus, mais présentent l'information désirée par le lectorat de manière plus synthétique. Elles facilitent du même coup la présentation de plusieurs personnages dans un même *comic book* et accélèrent ainsi le processus d'apprentissage

<sup>634</sup> L. Gratton. « La Boîte aux Lettres », dans D. Micheline et M. Bagley. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 2 [...], p. 24.

auquel participent les lecteurs. Dans ces cas-ci, l'éditeur s'acquitte de sa tâche éducative au moyen d'un outil maintenant rendu disponible par Marvel Comics. La matière informative est donc traduite, puis relayée par Bandes Dessinées Fantastiques, sans que l'éditeur ne s'implique réellement dans sa conception. Bref, malgré l'influence apparente des Éditions Héritage sur quelques-uns de leurs paramètres péritextuels spécifiques, les *comic books* de Bandes Dessinées Fantastiques adhèrent plus systématiquement au péritexte et à l'építex-te<sup>635</sup> de leurs pendants américains. Sans renier complètement la tradition québécoise reliée à l'adaptation en français du genre superhéroïque, ils se conforment de cette manière au standard qui lui est associé en Amérique du Nord, dont les bandes dessinées commanditées analysées précédemment constituent d'autres manifestations.

\*\*\*

Au début des années 1990, la traduction de bandes dessinées de superhéros en français n'arrive pas à renouer avec le succès qu'elle a connu au cours des deux décennies précédentes. Après l'abandon du genre superhéroïque par les Éditions Héritage, en 1987, il semble que ce secteur éditorial survive avec difficulté. D'ailleurs, les éditeurs Marvel et DC Comics, qui sont les premiers à reprendre le flambeau des mains de l'éditeur de Saint-Lambert, investissent le marché canadien francophone en raison du mandat qui leur est confié par différentes instances (politiques, commerciales, sociales). Ainsi, les *comics books* de superhéros qu'ils publient à l'attention du lectorat canadien se dotent d'une fonction essentiellement utilitaire, c'est-à-dire qu'ils deviennent les véhicules de programmes variés. La promotion de l'alphabétisation, du multiculturalisme, de la culture canadienne, d'un mode de vie sain, ou même des produits vendus par la chaîne de magasins Zellers dicte ainsi le contenu des six bandes dessinées commanditées publiées à cette époque. Le genre superhéroïque subit aussi une transformation induite par le public qu'il cible alors, soit la jeunesse canadienne (et non plus le lectorat exclusivement québécois). Les lieux, les personnages et les référents culturels représentés – le sport en tête – s'imprègnent en effet d'une canadienneté sans cesse réaffirmée. Bref, le transfert de la bande dessinée de superhéros s'opère dans ces cas par

---

<sup>635</sup> L'építex-te désigne, selon Gérard Genette, « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres); G. Genette. *Seuils* [...], p. 11. *The Marvel Super Heroes Guide Book* fait partie de l'építex-te des *comics* des éditeurs Marvel et Bandes Dessinées Fantastiques.

l'insertion d'une dimension canadienne au sein d'une production toujours issue de producteurs (éditeurs et créateurs) américains.

Tandis que les *comic books* commandités se montrent évidemment préoccupés par la transmission d'un message (publicitaire, pédagogique, politique, moral), les activités de l'éditeur Bandes Dessinées Fantastiques s'avèrent quant à elles motivées par l'ambition de faire renaître définitivement la traduction de bandes dessinées de superhéros en français au Québec. Dans ce cas, le genre superhéroïque constitue l'objet au cœur de l'entreprise éditoriale, plutôt qu'un outil servant un discours promotionnel omniprésent. À leur manière, Bandes Dessinées Fantastiques poursuivent effectivement le processus de transfert entamé auparavant par les Éditions Héritage. Les œuvres qu'elles adaptent s'adressent ainsi à un lectorat francophone majoritairement québécois et leur contenu fait l'objet d'adaptations allant dans le sens des goûts et des besoins des lecteurs. La québéçisation des dialogues, la traduction de l'épître encyclopédique américain, la publication d'un courrier du lecteur, et la sélection minutieuse des récits traduits, entre autres, facilitent la rencontre entre le lectorat et les objets culturels qui lui sont offerts. Ces stratégies mises en place par les Éditions Héritage et peaufinées par Bandes Dessinées Fantastiques – notamment à travers l'adoption de l'éthos éditorial de l'*aficionado*, qui accentue la proximité entre le lecteur, l'éditeur et les œuvres consommées / produites – permettent en somme la réunion de néophytes et d'amateurs de longue date au sein d'un même lectorat.

Enfin, il faut signaler que les *comics* analysés dans ce chapitre se collent pour la plupart aux tendances génériques ayant cours chez les grands éditeurs américains, mais aussi dans la bande dessinée indépendante nord-américaine en émergence. En outre, elles s'inspirent de l'esthétique *grim and gritty* en exposant, par le texte et l'image, des éléments autrefois bannis par le Comics Code. Que ce soit par la représentation d'une violence exacerbée, de la nudité trouvée ou de la consommation de drogues dures, ces bandes dessinées s'inscrivent dans le virage « adulte » pris par la bande dessinée nord-américaine, depuis le milieu des années 1980. Pour toutes ces raisons, elles s'apparentent aussi aux *comic books* de superhéros originaux créés au Québec, durant cette même période, par une constellation de petites entreprises éditoriales. L'adoption d'une esthétique présentée comme étant plus mature, l'adresse à un lectorat vieillissant, la prise en charge de la production des œuvres par des *fans* de superhéros de même que l'inscription de la canadienneté

dans les séries lancées constituent effectivement les caractéristiques dominantes du genre superhéroïque tel qu'il se décline sous la plume de créateurs québécois.

### **PARTIE III : LES *COMICS* DE SUPERHÉROS ORIGINAUX PRODUITS AU QUÉBEC**



## CHAPITRE VI

### NAISSANCE ET EXPANSION D'UN MICROCOSME : L'ÉDITION DE *COMICS* DE SUPERHÉROS ORIGINAUX

Comme la seconde partie de cette thèse l'a montré, le transfert de la bande dessinée de superhéros au Québec se produit majoritairement à travers la réédition d'objets américains, adaptés selon diverses stratégies afin de répondre adéquatement aux exigences de l'aire culturelle québécoise. Le déclin de ce phénomène éditorial, amorcé au milieu de la décennie 1980, se voit alors compensé par la mise sur pied de maisons d'édition locales se donnant précisément comme mandat de produire des bandes dessinées sérielles québécoises, en accordant une attention particulière au support fasciculaire et au genre superhéroïque. Le présent chapitre rendra compte de l'émergence et de la constitution de ce secteur d'activité, en analysant les paramètres généraux de sept structures éditoriales ayant publié au moins une bande dessinée de superhéros originale. Les parodies de superhéros, toutefois, ont été exclues de l'analyse parce qu'elles correspondent à des régimes (ludiques, satiriques<sup>636</sup>) et s'inscrivent dans une tradition générique (la parodie de genre, amenée à devenir la parodie de bande dessinée de genre<sup>637</sup>) sortant du cadre de la présente thèse. Il faut aussi rappeler que certains *comics* de superhéros recensés dans les répertoires de bandes dessinées québécoises précédemment citées se sont avérés introuvables. En conséquence, l'analyse des activités éditoriales et des œuvres relatives à la bande dessinée québécoise originale de superhéros que ce chapitre-ci et le suivant mèneront demeure inévitablement partielle.

Ceci étant dit, il s'agira, dans un premier temps, d'exposer le contexte éditorial et social nord-américain ayant favorisé la constitution de maisons d'édition de bandes dessinées indépendantes, aux États-Unis et au Québec. Dans un second temps, les premiers jalons permettant d'identifier les éditeurs concernés et la nature de leur production seront posés. L'étude de la diffusion des *comics*

---

<sup>636</sup> Ces régimes typiques des relations hypertextuelles sont identifiés et définis par Gérard Genette dans : G. Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, coll. « Essais », Paris, Points [Seuil], 1982, 574 p.

<sup>637</sup> Pierre Huard, entre autres, développe ces notions en montrant que l'objet de la parodie n'est pas toujours un hypotexte précis, une œuvre donnée qu'il s'agirait de caricaturer; il peut aussi être un genre entier, voire l'actualisation particulière de ce genre dans un médium (la bande dessinée, le cinéma, le roman). Or, ces parodies d'ordre architextuel s'imposent elles-mêmes, par les processus, les référents et la dimension critique qu'elles ont en commun, comme les représentantes d'un genre parodique pleinement constitué; P. Huard. *La parodie dans la bande dessinée franco-belge. Critique ou esthétique?*, édition posthume préparée par R. Corriveau, J. Luckerhoff et C. Martin, coll. « Publics et culture », Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2016, 249 p.



québécois originaux offrira, dans un troisième temps, une première mesure du rapport entre la québécoité des œuvres et leur inclusion plus générale dans le marché nord-américain. Dans un dernier temps, l'analyse du profil des lecteurs de bandes dessinées québécoises de superhéros permettra de mieux saisir les enjeux sociaux caractérisant leur relation avec cette production et, peut-être plus encore, avec les producteurs (éditeurs et auteurs). Quant au contenu fictionnel des œuvres elles-mêmes, elles feront l'objet du chapitre suivant.

## 1. Les origines (contre-)culturelles du superhéros québécois

Les *comics* de superhéros publiés par les éditeurs américains et traduits au Québec depuis 1968 représentent le modèle dominant dont s'inspirent les auteurs et les éditeurs québécois de *comics* originaux à partir du milieu des années 1980. Toutefois, l'influence de la bande dessinée *underground* américaine se fait aussi sentir dans leur production, qui se distancie à certains égards de la bande dessinée de superhéros *mainstream* et adopte des traits relatifs, entre autres, aux modes de production et de diffusion empruntés par les éditeurs indépendants qui essaient alors aux États-Unis.

### 1.1 L'*underground* américain

L'apparition de la bande dessinée *underground*, aux États-Unis, transforme profondément le médium en offrant au courant *mainstream* relativement uniformisé un pendant ancré dans la contreculture et, partant, ouvert aux expérimentations (thématiques et visuelles) et aux contestations les plus audacieuses :

The late 1960s saw the emergence of « underground comics », a new wave of humorous, hippie-inspired comic books that were as politically radical as they were artistically innovative. As the name suggests, they had nothing to do with the mainstream – in fact, in many ways they were antithetical to it. Instead of pandering to a kids' market, these titles spoke to the counter-culture on its own terms, which meant dealing with subjects like drugs, anti-Vietnam protest, rock music and, above all, sex. For this reason, the new comics became known as « comix », both to set them apart, and to emphasize the « x » for X-rated.

[...] In the mid-late 1960s, the hippie movement in America was engaged, to a greater or lesser degree, with protest against the Vietnam War, the Civil Rights struggle, Anarchism, Socialism, Women's Liberation and Gay Liberation. Add to this an interest in the spiritual value of taking drugs (marijuana and LSD being the favourites), and of « free love » (the pill had become widely available a few years before), and you had, – very simplistically speaking – a thriving « counterculture ».

[...] Of course, a counterculture had always been present in American society, but at no point in history had it been so focused, or so large, as at this moment. The comix mirrored – albeit

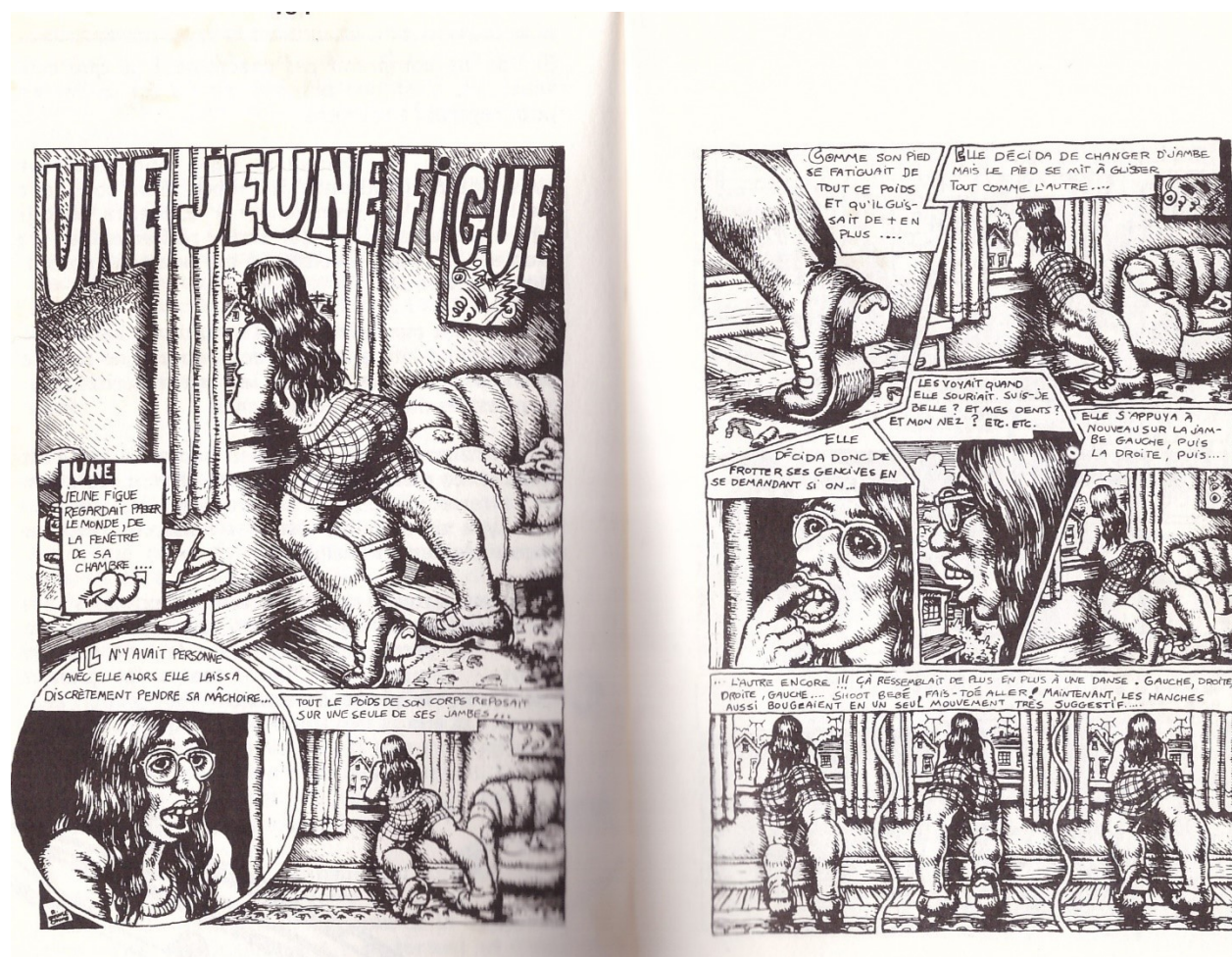
distortedly – this unique development, and were at the same time conveyors of the hippie creed. They became a place where the counterculture could debate with itself, and could flex its muscles. In fact, they were as much a product of events as the many, and much better-remembered, rock bands that emerged in the same period<sup>638</sup>.

Autrement dit, le contexte social, politique et culturel américain, à la fin de la décennie 1960, s'avère propice au développement de courants artistiques contreculturels, dont les *comics underground* constituent l'une des manifestations. Par ailleurs, ceux-ci ouvrent la voie à un affranchissement des contraintes commerciales et censoriales auxquelles se soumettent les éditeurs établis, tels que Marvel et DC Comics. Il s'agit, en gros, de libérer les *comics* américains d'une uniformisation importante et d'un mercantilisme perçu par les auteurs *underground* comme étant aliénant, tout en transgressant les interdits. Dans cette optique, les genres de la bande dessinée de grande diffusion – comme le superhéros et la romance – font l'objet de parodies nombreuses et de nouveaux thèmes sont priorisés par des bédéistes voulant faire entrer leur médium dans l'âge adulte. Sur le plan visuel, les bédéistes *underground* développent aussi la « ligne crade » ou l'esthétique *trash*, qui correspond à une subversion de l'académisme propre au dessin réaliste préconisé dans les *comic books* dramatiques de grande diffusion : le trait employé est hésitant et la composition est volontairement chargée, l'image se trouvant par exemple parsemée de hachures et de fioritures donnant une impression de « saleté ».

---

<sup>638</sup> R. Sabin. *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*, London, Phaidon, 2014 [1996], p. 92-94.

Figure 46 : R. Crumb. *Une jeune figue*, traduction parue dans *Mainmise*, n° 19, p. 154-155.



Luc Boltanski, dans son étude consacrée à la structuration du champ de la bande dessinée française au tournant des années 1970, résume bien une situation similaire :

À la levée des censures liées au marché de la presse enfantine correspond l'affranchissement, vécu comme « émancipation », par rapport aux contraintes formelles (« faire soigné », « léché », « fini », c'est-à-dire, selon les cas « joli », « poétique », « amusant », « gentil » ou « réaliste », « vrai », « exact », etc. -) – produit de l'ajustement entre la demande du public et les dispositions sociales et esthétiques des producteurs – auxquelles était soumise la bande dessinée traditionnelle<sup>639</sup>.

En résumé, la bande dessinée *underground* américaine, à laquelle les observations de Boltanski s'appliquent aisément, se définit comme une contre-bande dessinée renversant presque systématiquement les acquis du médium – figés par la censure et les prérogatives économiques du

<sup>639</sup> L. Boltanski. « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 1, janvier 1975, p. 51.

marché. Elle participe, pour cette raison, au processus de polarisation de son champ bédéesque respectif, telle que conceptualisée par Boltanski, d'après la théorie du champ littéraire de Pierre Bourdieu<sup>640</sup> :

La division du travail entre éditeurs, commentateurs, critiques, producteurs, s'accompagne d'une polarisation du champ fondée sur les principes d'opposition et sur les dichotomies sociales et logiques – entre la gauche et la droite, l'avant-garde et l'académisme, les « jeunes » et les « vieux » – qui structurent le marché des biens symboliques légitimes : d'une part, les grands dessinateurs traditionnels, consacrés par la réussite commerciale, souvent détenteurs du pouvoir dans les maisons d'édition [...]; d'autre part, les nouveaux dessinateurs qui tentent d'exprimer dans leurs propos, dans leurs comportements, parfois dans leur hexis corporelle (cf. photographies) et d'introduire dans leur œuvre malgré la censure [...] et les contraintes du marché, le type particulier de subversion politique et culturelle propre à rencontrer les attentes des nouvelles fractions des classes moyennes, détentrices de capital culturel mais dominées dans l'ordre des hiérarchies intellectuelles et sociales [...]<sup>641</sup>.

Cette dichotomie croissante du champ influence d'ailleurs les dispositions prises par les créateurs de *comix* en ce qui concerne la production et la diffusion de leurs œuvres. Ainsi, la très grande majorité des *comics underground* est autoéditée, ce qui transforme simultanément les enjeux légaux et symboliques se rapportant aux œuvres et à leurs auteurs :

[...] *comix* opened the door to comic books that would be wholly owned by their creators; that could be kept in print over the long term (in theory and sometimes in practice), like books rather

<sup>640</sup> Selon Bourdieu, l'espace social se divise en « champs », c'est-à-dire en sous-espaces suffisamment autonomes pour « reproduire elle-même (*autos*) la croyance dans le bien-fondé de son principe fondateur (*nomos*, par exemple le *nomos* “guérir pour guérir” tel que le serment d'Hippocrate l'institutionnalise dans le champ médical. [...] Il est structuré comme un système relationnel et différentiel (champ de forces) où chaque agent occupe une position plus ou moins dominante/dominée et plus ou moins innovante/conservatrice liée à son capital accumulé de légitimité spécifique (capital symbolique). En y entrant, l'agent entre de fait dans la lutte généralisée pour le monopole de la définition légitime du *nomos* du champ (champ de rapports de force et de luttes). »; P. Dirx. « Champ », *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, [En ligne], <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/37-champ> (Page consultée le 23 avril 2018). En outre, le champ littéraire, dont le champ bédéesque tend à reproduire les mécanismes, se divise en deux sphères de production « obéissant à des logiques inverses. À un pôle, l'économie anti-“économique” de l'art pur qui, fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressements et sur la dénégation de l'“économie” (du “commercial”) et du profit “économique” (à court terme), privilégie la production et ses exigences spécifiques, issues d'une histoire autonome; cette production qui ne peut reconnaître d'autre demande que celle qu'elle peut produire elle-même, mais seulement à long terme, est orientée vers l'accumulation de capital symbolique, comme capital “économique” dénié, reconnu, donc légitime, véritable crédit, capable d'assurer, sous certaines conditions et à long terme, des profits “économiques”. À l'autre pôle, la logique “économique” des industries littéraires et artistiques qui, faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire, mesuré par exemple au tirage, et se contentent de s'ajuster à la demande préexistante de la clientèle (toutefois, l'appartenance de ces entreprises au champ se marque par le fait qu'elles ne peuvent cumuler les profits économiques d'une entreprise économique ordinaire et les profits symboliques assurés aux entreprises intellectuelles qu'en refusant les formes les plus grossières du mercantilisme et en s'abstenant de déclarer complètement leurs fins intéressées »; P. Bourdieu. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, coll. « Points », Paris, Seuil, 1998 [1992], p. 245-246. Précisons toutefois que le présent chapitre ne cherche pas à vérifier le degré d'autonomie (ni le processus d'autonomisation) des champs bédéesques américains et québécois – ce qui demanderait de regarder de près les mouvements et les discours des auteurs, éditeurs, critiques, libraires et autres agents se disputant la définition du *nomos* spécifique. La description effectuée en ces pages des mutations subies par ces champs bédéesques respectifs vise surtout à exposer les logiques (symboliques et commerciales) qui gouvernent les productions émergentes, à l'époque qui nous intéresse.

<sup>641</sup> L. Boltanski. « La constitution du champ de la bande dessinée » [...], p. 46.

than « magazines »; and that could continue earning money for their creators in the form of royalties (unlike the « mainstream » comic books of the time, most of which were produced by artists working for a flat, per-page rate). Though few if any underground cartoonists could make a secure living solely from their profession, and royalties were sporadic at best, comix did pave the way for a radical reassessment of the relationships among publishers, creators, and intellectual properties, a reassessment that was to affect even the mainstream comics in later years. Comix were the first movement of what came to be known among fans as « creator-owned » comic books [...]<sup>642</sup>.

Si, comme le soutient Foucault, la propriété juridique d'une œuvre littéraire constitue l'un des piliers sur lesquels repose la « fonction-auteur »<sup>643</sup>, le courant *underground* de cette époque encourage certainement la promotion des artistes qui s'y adonnent dans la hiérarchie propre au champ bédéesque : ces auteurs de bandes dessinées disposent effectivement d'un pouvoir inaliénable sur le cycle de production, la distribution et la mise et vente de leurs œuvres, pouvoir qui échappe aux bédéistes *mainstream*. L'opposition à la sphère de grande diffusion dépasse donc le rejet de ses formes et de ses genres de prédilection et se concrétise aussi par le développement d'une sphère alternative rétablissant, voire renversant le rapport de force entre l'auteur et les autres agents du champ. De l'élaboration des œuvres *underground* à leur mise en vente, les acteurs, les procédés de fabrication et les canaux de circulation impliqués s'avèrent aussi redéfinis de manière à s'éloigner, parfois drastiquement, des productions sérielles de grande consommation.

## 1.2 La rencontre des sphères *underground* et *mainstream* aux États-Unis

En 1980, le courant *underground* s'est évanoui, mais les auteurs qui y appartenaient n'ont pas tous quitté le milieu de la bande dessinée. Certains, comme Art Spiegelman, poursuivent l'idée de produire des *comics* différents de ceux publiés par les grands éditeurs et fondent de nouveaux magazines à cette fin. Ces publications se tournent toujours vers des thématiques adultes et des esthétiques singulières, mais s'éloignent de la décadence et de la vulgarité prononcée qui caractérisent les *comics* *underground* des décennies précédentes. La rébellion a cédé la place à l'argumentation, au commentaire réfléchi et à l'exploitation de thèmes sérieux, comme le capitalisme et le corporatisme, les inégalités raciales, l'homosexualité, etc. Progressivement, l'éventail des genres exploités par ces *comics* décrits comme indépendants ou alternatifs s'agrandit

<sup>642</sup> C. Hatfield. *Alternative Comics* [...], p. 16.

<sup>643</sup> La « fonction auteur » est comprise comme une catégorie herméneutique flexible, selon les genres et les époques qui la convoquent. Elle est en outre une construction, une « projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes » et renvoie pour cela à une figure plutôt qu'à une personne civile; F. Foucault. « Qu'est-ce qu'un auteur », *Bulletin de la société française de philosophie*, vol. 63, n° 3, 1969, p. 73-104.

et intègre d'ailleurs les genres traditionnels de la bande dessinée de grande diffusion, non sans susciter quelques débats :

While comic books in this period continued to be driven mainly by established genres such as the superhero (indeed superhero publishers sought to strengthen their grip on the market), the burgeoning alternative scene, rooted in the underground, urged the development of comic books that either sidestepped genre formulas or twisted them in novel ways. Gradually the tension between mainstream and underground made itself felt in the conversations of fans : for some, the terms « independent » and « alternative », though seemingly near-synonymous, came to represent opposing aesthetic tendencies. Today the category « independent comics » may include, often does include, formula fiction inspired by the so-called mainstream, including much heroic fantasy; while « alternative » more often denotes satirical, political and autobiographical elements inherited from underground comix. Yet, because the direct market continues to blend the two, drawing any hard distinction between them is difficult (notwithstanding the fierce position-taking of fans)<sup>644</sup>.

De ces deux définitions, retenons surtout l'idée selon laquelle les auteurs indépendants – autoédités ou membres d'écuries éditoriales détachées des conglomérats – s'adonnent sans ironie, depuis les années 1980, aux genres traditionnellement exploités par les éditeurs de grande diffusion (le fantastique, le superhéros, la science-fiction, la romance...). Ce contact entre deux sphères jugées antithétiques, quelques années auparavant, est parfaitement exemplifié par le cas des *Teenage Mutant Ninja Turtles* (1984). À la base, les jeunes bédéistes Peter Laird et Kevin Eastman conçoivent cette série comme une relecture du genre superhéroïque faisant hommage, entre autres, au *Daredevil* de Frank Miller. Bien que son premier numéro soit tiré à 3 250 exemplaires seulement, ce titre devient, après trois ans, une franchise crossmédia rapportant une fortune à ses créateurs. En publiant une œuvre indépendante pensée comme un pastiche d'une série superhéroïque et, surtout, en exploitant le potentiel commercial qu'elle recèle, Laird et Eastman tirent profit de l'atténuation des frontières entre les genres et les sphères de production à l'intérieur du champ bédéesque. Ils prouvent ce faisant que l'esthétique *mainstream* ne constitue pas l'apanage unique des grands éditeurs et, surtout, qu'il est possible d'y recourir sans renoncer aux avantages offerts par l'indépendance éditoriale et auctoriale.

Les grands éditeurs américains ne demeurent pas non plus impassibles devant ce rapprochement entre les sphères alternatives et *mainstream*. Entre autres, DC Comics semble déceler chez une frange de son lectorat le goût pour des *comics* de genre dotés d'une certaine originalité. L'éditeur s'adjoint ainsi les services d'auteurs émergents et leur propose de créer des personnages et des

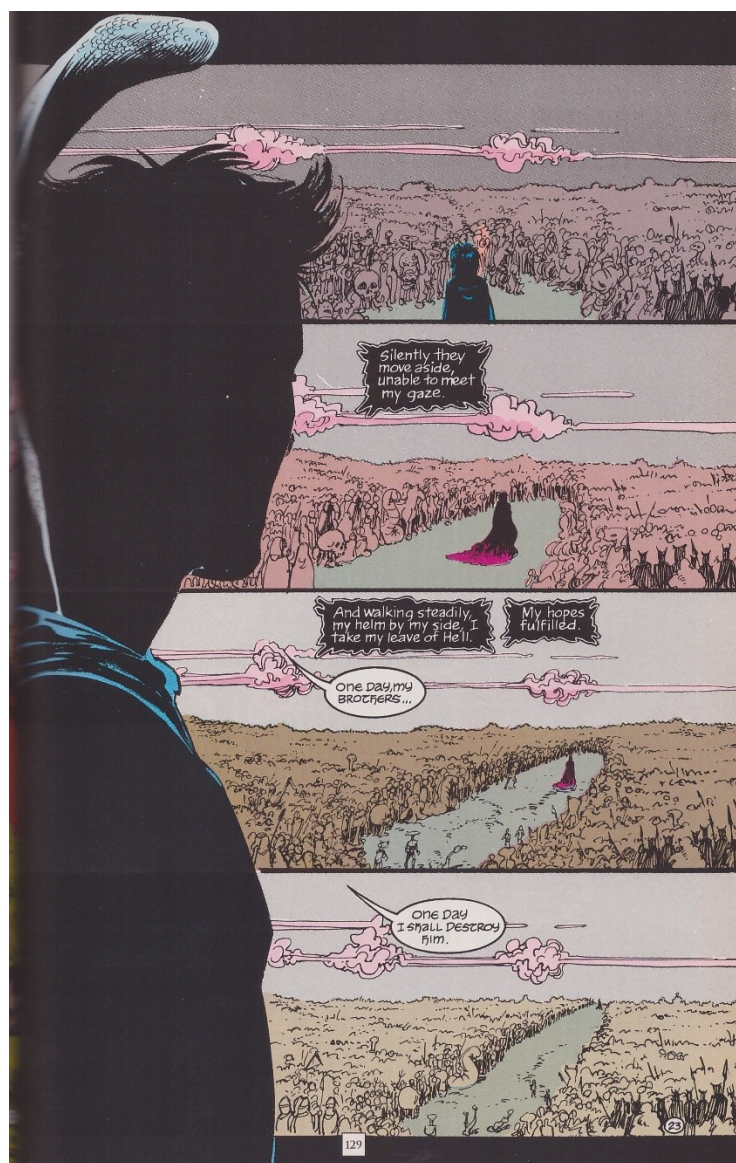
---

<sup>644</sup> C. Hatfield. *Alternative Comics. An Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 26.



séries de toutes pièces. En 1987, le romancier et bédéiste britannique Neil Gaiman publie par exemple chez DC Comics la série *Sandman*, qui se distingue du catalogue de l'éditeur par le ton lyrique et le traitement visuel onirique qu'elle emploie, de même que par sa mise en page sujette aux expérimentations.

Figure 47 : *The Sandman*, vol. 1, Vertigo Comics, p. 129.



Le succès remporté par ce catalogue renouvelé pousse DC Comics à fonder la bannière (*imprint*) Vertigo Comics en 1993. Confiée à l'éditrice Karen Berger, cette filiale, qui agit en fait comme une collection étiquetée « pour lecteurs adultes » (« *For Mature Readers* »), publie des titres appartenant surtout aux genres de l'horreur ou du fantastique. Les thèmes traités à l'origine

possèdent dans bien des cas une dimension métaphysique, voire métacritique : les séries abordent des questions liées à la religion, l'existence humaine, la place de la fiction dans la réalité quotidienne et l'histoire des *comics* américains elle-même :

[...] whether they revisit old DC material, the pulp tradition, or Gothic elements, a wide array of Vertigo titles have participated in the label's long-running meta- and intertextual meditation on the medium, its status and history.

[...] In combining strategies of rewriting with intertextual references and metafictional elements, numerous Vertigo titles deliberately play with this concept of reader familiarity in order to not only tease out the reader's expectations and surprise him/her up to a degree where s/he can become alienated from the storytelling experience, but also raise questions about the permeability of (literary) genres and the problematic relationship between fiction and reality.

What these interrelated phenomena ultimately point to is that Vertigo's rewriting ethos as well as its attendant mnemonic discourse has coincided with the imprint's willingness to propose an alternative comics history, one that is neither overshadowed by the more enduring genre of the industry, nor by the sometimes elitist and chauvinistic systematic rejection of genre-driven contents and aesthetics by the alternative press in favor of more innovative and challenging historical echoes. In fact, Vertigo's specific engagement with the often frowned upon genres and populist origins of the medium as well as its self-reflexive grappling with rewriting strategies destabilizes the mnemonic and (self-)canonizing efforts adopted by both the mainstream and alternative poles of the American comics spectrum. And in so doing, Vertigo adopts a particular position in the American comics landscape, one that further complicates the categories of reception and production "mainstream" and "alternative" with which scholars continue to (mis)judge many comics and graphic novels, especially in the US and in Europe<sup>645</sup>.

Par les stratégies éditoriales mises en vigueur et l'autoréflexivité des récits publiés, le label Vertigo opère, entre d'autres mots, le compromis efficace entre les sphères *mainstream* et alternatives, à un point tel qu'il oblige à reconsidérer l'association systématique de certains genres à l'une ou l'autre des esthétiques qui leur sont reliées.

Sur les plans légal et symbolique, Vertigo remédie d'ailleurs à l'indifférenciation des auteurs que le mode de production sériel impose depuis l'apparition du *comic book* aux États-Unis, durant les années 1930. Plutôt que de mettre sur pied des séries pérennes manipulées successivement par différents bédéistes, Vertigo se plie effectivement aux demandes des auteurs qui, à la suite de Neil Gaiman, interdisent la poursuite de leurs séries par d'autres auteurs qu'eux-mêmes, sans leur consentement<sup>646</sup>. Ces clauses contractuelles revêtent une importance primordiale, puisqu'elles redéfinissent la sérialité typique du catalogue de l'éditeur : les récits sont voués à une conclusion

<sup>645</sup> C. Dony. « The Rewriting Ethos of the Vertigo Imprint : Critical Perspectives on Memory-Making and Canon Formation in the American Comics Field », *Comicalités*, [En ligne], <http://comicalites.revues.org/1918>, le 18 avril 2014 (Page consultée le 16 avril 2018).

<sup>646</sup> Pour plus de détail à propos des différents contrats de Gaiman et de ses contemporains, voir : J. Sergi. *The Law for Comic Book Creators : Essential Concepts and Applications*, Caroline du Nord, McFarland Books, 2015, 268 p.



plus ou moins imminente, selon les ambitions de leurs auteurs. Non sans rappeler les créateurs *underground* de la génération précédente, les bédéistes publiés chez Vertigo Comics réclament et obtiennent en d'autres mots la propriété de leurs créations<sup>647</sup> et, par extension, une auctorialité les y attachant presque irrévocablement.

En résumé, l'existence exclusive des *comics mainstream*, depuis l'apparition du médium aux États-Unis jusqu'au milieu de la décennie 1960, est contestée par les courants *underground* et alternatifs portés par un nouveau groupe d'auteurs. Le rejet initial de la sphère de grande diffusion, dont dépend la constitution de la sphère de production restreinte vers laquelle se dirigent les auteurs en question, cède toutefois le pas, au fil des ans, à une forme de compromis. Des bédéistes et des éditeurs provenant des deux sphères de productions provoquent ainsi, vers 1980, la rencontre des deux pôles du champ. Ils réunissent notamment, au sein d'une même production, des genres typiques de la sphère de grande diffusion et une singularité auctoriale – souvent synonyme de singularité éditoriale – permettant une plus grande liberté créatrice à des auteurs contrôlant plus que jamais la destinée de leurs œuvres. Un processus de récupération mutuel impliquant les deux sphères de production du champ mène donc à l'aménagement d'un espace mitoyen où les quêtes de capitaux symbolique et économique se concilient avec plus de flexibilité.

### 1.3 « Le printemps de la bande dessinée québécoise » : l'époque de toutes les appropriations

L'évolution majeure du champ bédéesque américain induite par l'apparition des *comix* et d'un marché alternatif a aussi des répercussions sur la production québécoise. Il faut dire que le contexte socioculturel de la Révolution tranquille accentue les transferts entre les aires culturelles québécoises et américaines en permettant, entre autres, l'émergence d'une contreculture fortement inspirée des mouvements *hippies* et *underground* nés aux États-Unis. Ainsi, comme le rappellent les sociologues Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin,

La contreculture apparaît au départ sur la scène montréalaise, laquelle représente, alors comme aujourd'hui, un pôle économique et culturel incomparable. La ville demeure l'hôte d'une importante population anglophone qui vit, culturellement, dans l'orbite directe des États-Unis et qui accueille, à partir de 1965, maints *draft dodgers*, ces objecteurs de conscience qui fuient l'enrôlement obligatoire dans l'armée américaine au moment où s'intensifie l'atroce guerre au

---

<sup>647</sup> Cette formule est reprise par de nombreux éditeurs à partir des années 1990. Image Comics, le plus célèbre d'entre eux, est justement fondé en 1992 par sept artistes ayant quitté Marvel Comics, afin de produire des œuvres dont ils auront la pleine propriété intellectuelle et commerciale (Todd McFarlane, Jim Lee, Erik Larsen, Rob Liefeld, Marc Silvestri, Whilce Portacio et Jim Valentino). Voir G. Khoury. *Image Comics : The Road to Independence*, Raleigh, TwoMorrows Publishing, 2007, 280 p.

Vietnam. En outre, Montréal possède quatre universités [...], établissements qui drainent des étudiants venus des régions les plus excentrées. Ces jeunes constituent une clientèle assez dense pour faire vivre, quoique souvent dans des conditions précaires, des librairies, disquaires, cafés, salles de spectacles et boutiques qui offrent aux curieux des produits variés. Le flux continu de nouveaux arrivants renforce la réputation de la métropole comme centre incontesté de la contreculture dans la province, voire au pays, ce qui attire à elle toujours plus d'hommes et femmes en mal d'expériences originales, audacieuses. Par exemple, c'est à Montréal qu'a lieu, en mai 1969, le *bed in* de John Lennon et Yoko Ono : entouré de journalistes et de photographes, le couple enregistre dans la chambre d'une des suites de l'hôtel Reine-Élisabeth le célèbre hymne à la paix *Give Peace a Chance*.

Cependant, au fur et à mesure que l'on avance dans la décennie 1970, la contreculture essaime à travers la province, avec pour résultat que ce qui se présente, à l'origine, comme un phénomène essentiellement montréalais finit par embrasser, à un degré plus ou moins important selon les contextes, l'ensemble de la population québécoise.

[...] Dix ans après sa véritable apparition au Québec, les attitudes et les styles associés à la contreculture touchent des résidents tant de Sherbrooke ou Hull que de Chicoutimi, Matane ou Rouyn. À telle enseigne que si, ailleurs, des villes (San Francisco) ou des quartiers (Greenwich Village) ont pu incarner la contreculture en acte, c'est l'ensemble du Québec qui paraît à cette époque verser dans un univers alternatif<sup>648</sup>.

À partir de la deuxième moitié des années 1960, les pratiques contreculturelles américaines se répandent donc à l'échelle de la province : une frange de la population habitant les villes, puis les régions est gagnée par les goûts artistiques, la mode et les discours de la jeunesse américaine, traversée par les mouvements *hippie* et *underground*.

En ce qui concerne plus directement la bande dessinée québécoise, il appert que l'ouverture à la contreculture américaine, voire son appropriation par les jeunes artistes locaux, favorise la circulation d'œuvres alternatives importées des États-Unis et traduites, dans certains cas, en langue française. Trois albums hors série de format poche sont ainsi édités par la revue *Mainmise* dans la collection « Les Comix de Mainmise ». Ceux-ci recueillent les bandes dessinées américaines *underground* publiées préalablement à l'intérieur du périodique, dans une traduction en français québécois familial réalisée par Raymond Lavallée (voir la fig. 46)<sup>649</sup>. Intégrés par les initiatives de ce type dans la mouvance contreculturelle québécoise, les courants *underground* et alternatifs américains, auxquels s'ajoute la nouvelle bande dessinée française (hexagonale) apparue à partir des années 1960<sup>650</sup>, figurent parmi les principales influences d'une génération de bédéistes nés au Québec au cours des décennies 1940 et 1950 :

<sup>648</sup> J.-P. Warren et A. Fortin. *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*, Québec, Septentrion, 2015, p. 8-10.

<sup>649</sup> M. Viau. *BDQ* [...], p. 201-202, 226-227.

<sup>650</sup> Les auteurs appartenant à ce courant, tous formés au magazine *Pilote*, sont ceux étudiés par Boltanski dans l'article cité précédemment (Gotlib, Mandryka, Bretécher...). Ils pratiquent une bande dessinée humoristique dite « pour

La revue *Pilote* et les œuvres de Robert Crumb se retrouvent alors entre les mains des élèves qui vont commencer leur carrière en bande dessinée au tournant des années 1970. S'inscrivant dans la même mouvance que ces avant-gardes, ils n'ont pas, contrairement à leurs homologues français et américains, à se positionner contre une institution qui pourrait voir d'un mauvais œil cette nouvelle génération bousculer leurs acquis éditoriaux puisque le paysage est alors vide de grands joueurs<sup>651</sup>.

Il s'agit donc pour ces bédéistes de s'approprier le champ de la bande dessinée québécoise en palliant l'absence de structures éditoriales par l'autoédition ou la mise sur pied de nouvelles maisons d'édition. Cette impulsion est surtout le fait du groupe du Chiendent, composé des créateurs Claude Haeffely, André Montpetit, Marc-Antoine Nadeau et Michel Fortier. Bien que ce collectif ne soit actif que durant six mois et n'accouche que d'une quarantaine de planches, ses activités marquent en fait le début de la période charnière qu'est « le printemps de la bande dessinée québécoise ». Comme le rappelle Sylvain Lemay,

[i]l revient à Georges Raby d'avoir nommé ce mouvement, et, pourrait-on dire, de l'avoir par le fait même créé, dans un article publié dans la revue *Culture vivante* en 1971. Il faisait alors référence à toute la production de bandes dessinées québécoises publiée depuis l'année 1968 à la suite des expériences du groupe du Chiendent. Il est vrai que les œuvres publiées par les membres de ce collectif apparaissaient alors comme une rupture brutale lorsque comparées à celles qui se publiaient au Québec auparavant et qui étaient principalement des œuvres d'obédience religieuse, voire anticomunistes et d'une facture très classique. Georges Raby et tous les théoriciens et critiques qui se sont par la suite penchés sur cet objet identifiaient donc l'année 1968 comme l'éveil de la production nationale en bande dessinée<sup>652</sup>.

Cet éveil, d'ailleurs, s'avère doublement brutal. D'abord, parce que le contenu et la forme des œuvres produites par les successeurs du Chiendent (André Montpetit, André Philibert et Pierre Dupras, pour n'en nommer que quelques-uns) s'inscrivent dans une démarche souvent expérimentale, parfois psychédélique, et libérée surtout des tabous moraux et artistiques ayant modelé jusqu'alors la production bédéesque locale. *Oror 70 (celle qui en a marre tire)*, d'André Philibert, incarne pleinement cette tendance :

Délires visuels et expérimentations graphiques, cases éclatées, slogans publicitaires détournés et répétés comme des leitmotivs vides de sens, textes écrits phonétiquement (« Regardez kom y retien zon respir lontan kan y fum du bin bon top ») font d'*Oror* une ode totale à la liberté tant d'expression que de mœurs<sup>653</sup>.

---

adultes », où l'exploitation de la sexualité et de la scatologie prédomine. Les revues *L'Écho des Savanes* et *Fluide Glacial* sont les principales représentantes de cette esthétique.

<sup>651</sup> S. Lemay. *Le « printemps » de la bande dessinée québécoise (1968-1975)*, Thèse (Ph. D.), Université du Québec à Montréal, 2010, f. 87.

<sup>652</sup> *Ibid.*, f. 3.

<sup>653</sup> M. Viau. *BDQ* [...], p. 196.

Figure 48 : *Oror 70...*, Éditions du Cri, page non numérotée<sup>654</sup>.



Sur le plan éditorial, l'impact de l'éveil susmentionné se révèle non plus négligeable. Selon l'inventaire dressé par Lemay, 46 albums sont publiés de 1968 à 1975, ce qui constitue une production annuelle moyenne de 5,75 titres<sup>655</sup>. Si l'on compare cette production avec les 76 albums parus de 1879 à 1967 – ce qui équivaut à 0,9 titre publié annuellement, en moyenne –, cette saison dans l'histoire de la bande dessinée au Québec prend l'allure d'un boom éditorial sans précédent :

Le « printemps » de la bande dessinée québécoise se caractérise donc par l'éclosion d'un très grand nombre d'œuvres en un très court laps de temps, situation que la bande dessinée québécoise n'avait jamais connue auparavant. Le nombre d'auteurs est également beaucoup plus élevé que lors des décennies précédant le « Printemps ». Autre différence notable: les lieux de publication sont multiples et diversifiés, contrastant ainsi avec le presque monopole des éditions Fides qui s'était étioilé dès le début des années 1960<sup>656</sup>.

La table est donc mise afin que se développe, à partir du tournant des années 1970, une bande dessinée québécoise logeant sous l'enseigne de la diversité. Si les inclinations contreculturelles manifestes des bédéistes et des éditeurs actifs à cette époque s'estompent avec les années, l'héritage

<sup>654</sup> Reproduction produite par Bulle d'air. « Oror 70 », *Bulle d'air*, [En ligne], <http://www.bulledair.com/index.php?rubrique=planche&album=oror70> (Page consultée le 11 mai 1970).

<sup>655</sup> S. Lemay. *Le « printemps » de la bande dessinée québécoise (1968-1975)* [...], f. 129.

<sup>656</sup> *Ibid*, f. 150.

laissé à la prochaine génération d'artiste est considérable : il apparaît possible de créer, en sol québécois, une bande dessinée d'auteur supportée par des structures éditoriales indépendantes, sur les plans idéologiques et commerciaux, des institutions religieuses et des grands périodiques desquels dépendait, depuis le tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, la production bédéesque locale. À l'instar de leurs homologues américains et canadiens-anglais<sup>657</sup>, certains producteurs québécois s'empareront de ces avantages acquis grâce aux courants alternatifs pour les transposer et les mêler, au moment propice, à une bande dessinée sérielle de genre. La constitution d'un réseau de librairies spécialisées dans la vente de *comic books* joue, dans cette optique, un rôle déterminant.

#### 1.4 Les librairies spécialisées

En plus d'avoir un impact sur le contenu, la forme des œuvres et le statut (légal, symbolique) des auteurs de bandes dessinées américaines, les *comix* des années 1960 et 1970 contribuent aussi à la mise en place d'un réseau de distribution lui-même alternatif. Privées de l'appui des points de vente habituels (tabagies, kiosques à journaux), qui refusent de faire circuler toute publication au potentiel subversif, les bandes dessinées *underground* se voient initialement distribuées de main à main et dans les *head shops*<sup>658</sup>. Or, ce marché parallèle s'étend davantage lorsque les éditeurs *mainstream* voient leurs ventes chuter considérablement, au tournant des années 1980 :

By the early eighties, the accelerating decline of newstand sales led these publishers to rely increasingly on the then newly emergent fan (that is, direct) market to stave off disaster [...]. This situation led, albeit gradually, to an overwhelming emphasis on organized fandom as the comic book's core audience – and on the costumed superhero as its core genre.

The current market thus represents a paradox. It has roots both in the comix counterculture of the late sixties (in particular its distribution network, which prior to 1973 constituted a thriving alternative economy) and in the nostalgic interests of a minority of dedicated comic book collectors, particularly superhero collectors, who began to correspond and barter with each other during the late fifties, and more visibly from 1965 onwards [...]. This market, which now places such emphasis on the promotion of new mainstream comic books, originally grew out of two overlapping yet distinct fields, both considered marginal by mainstream publishers : a hobbyists' network concerned with bartering *old* comic books and the underground distribution methods

<sup>657</sup> Longtemps subordonnées aux *comics* américains présents en abondance sur son territoire, les productions bédéesques canadiennes connaissent un regain de vie alors que l'édition indépendante et que le marché direct s'ouvrent à elle, à peu près au même moment où ceux-ci se développent aux États-Unis et au Québec : « The years from 1975 to 1988, which mark the first wave of English Canadian alternative comics, could be characterized as Canada's Silver Age of Comics (in contrast to the U.S. Silver Age, which dates from 1956 to 1969). Certainly, this era witnessed the publication of an extraordinary quantity of first-class Canadian comic art. In fact, more than 300 different titles appeared during the period. In addition, an extremely large number of Canadians were active in the American comics industry in the late 1970s and 1980s. Fortunately, unlike the 1940s and 1950s, such participation didn't require creators to move to the United States, though fan favourite John Byrne (*X-Men*, *Alpha Flight*, et cetera) did choose to become an expatriate. »; J. Bell. *Invaders from the North* [...], p. 121.

<sup>658</sup> Ce sont des boutiques spécialisées dans la vente d'accessoires utilisés pour la consommation de tabac et de cannabis.

established by comix. From this historic conflation, a loose network of retailers developed in the late sixties to early seventies, some of whom began to carry new mainstream comic books alongside underground publications. Many of these retail outlets were firmly rooted in the counterculture<sup>659</sup>.

Le réseau de la presse périodique est donc progressivement délaissé par les grands éditeurs qui, en s'inspirant des éditeurs *underground* et des pratiques commerciales des collectionneurs, distribuent un nombre croissant de titres – particulièrement ceux devant échapper au contrôle de la Comics Code Authority – à des commerces se transformant peu à peu en librairies spécialisées. En retour, les *comic shops* nés de cette évolution du marché encouragent l'émergence de structures éditoriales alternatives, entre autres grâce à la sécurité financière que le marché direct promet à ces dernières. Contrairement au circuit de la presse, où les commerçants ne paient aux distributeurs que les exemplaires écoulés, le marché direct repose sur le paiement immédiat par les libraires de tous les *comics* commandés, sans retour possible des invendus<sup>660</sup>. Ce modèle économique favorise autrement dit le maintien d'entreprises disposant de fonds limités et d'une faible tolérance aux fluctuations du marché :

Like the circulating libraries, comic shops narrowed the gap between audience and authors, establishing a space through which readers and prospective creators might have more access to the publishing industry. This was crucial for the development of small-press and alternative comics. The direct market, because of its low startup costs and relatively small (or predictable) economic risks, fostered the idea that fans might create their own comics, not simply at an amateur level, as in the early fanzines, but on a more or less level playing field with established professionals. Direct distribution meant dramatically increased access for self-publishing entrepreneurs, and the effacing of the once-rigid distinction between amateur and pro. Indeed, the number and variety of self-published comic book projects – some extraordinarily well crafted, others dismal – has made that distinction rather porous (a phenomenon encouraged by the continual involvement of fans at all levels of the industry)<sup>661</sup>.

De manière analogue, l'avènement d'éditeurs québécois de *comic books* de superhéros, dans les années 1980, semble se produire en même temps que le développement du marché direct dans la province, où essaient des librairies spécialisées en *comics*. C'est du moins ce que prétend Shainblum, dans une lettre adressée au Conseil des arts du Canada : « The system is extremely efficient, so efficient in fact that several companies, including our own, have arisen to take advantage solely of the specialty market, where consumers are generally older, more sophisticated

<sup>659</sup> C. Hatfield. *Alternative Comics* [...], p. 23.

<sup>660</sup> Pour amoindrir le risque encouru par les *comic shops* en procédant ainsi, les *comics* leur sont vendus à moindre coût par les éditeurs et les distributeurs qui les représentent.

<sup>661</sup> C. Hatfield. *Alternative Comics* [...], p. 25.

and have more disposable income<sup>662</sup>. » Les publicités trouvées dans les *comics* originaux de l'époque témoignent d'ailleurs de ce phénomène en accordant une place de choix aux boutiques spécialisées, comme le font aussi les Éditions Héritage, durant leurs dernières années d'existence, et Bandes Dessinées Fantastiques. Matrix Graphic Series, surtout, octroie une visibilité considérable aux librairies spécialisées du Québec et de l'Ontario : Silver Snail Comics (Toronto et Hamilton), Capitaine Québec (deux succursales à Montréal), Komiko (Montréal), Excalibur (Québec), Nova (Montréal), Dragon Lady Shop (Toronto), Camelot A. D. (North Bay), Collector's Stop (Ottawa), Cosmix (Montréal). Bien que l'étendue exacte du marché direct québécois et canadien demeure inconnue pour l'instant, il y a fort à parier que le rôle joué par la librairie spécialisée dans l'épanouissement d'un secteur éditorial centré sur les *comic books* québécois de genres superhéroïque et science-fictionnel s'avère crucial. Le transfert du modèle économique américain – en ce qui a trait à la distribution et à la mise en vente des objets – engendre effectivement une évolution du médium similaire à celle observée aux États-Unis, à la même époque. En facilitant la distribution d'œuvres alternatives et indépendantes, le marché direct se trouve donc du même coup en partie responsable de l'appropriation du genre superhéroïque par des producteurs québécois disposant de ressources financières limitées.

Même si les librairies spécialisées constituent vraisemblablement les lieux de vente privilégiés par les éditeurs de *comics* québécois originaux, d'autres canaux commerciaux sont empruntés par certains d'entre eux. Comme le précise Shainblum, « [t]he system isn't without its flaws, of course. The most serious of these is the concentration of direct-sales outlets primarily in urban centres. This does isolate the publisher from a potential portion of his readership, but those can be reached by subscription<sup>663</sup>. » Effectivement, Matrix Graphic Series propose des abonnements à ses différentes séries, à prix réduit. Il en coûtera par exemple 6 \$ à un abonné pour obtenir quatre numéros de *New Triumph...*, ce qui représente un rabais de 1 \$ par rapport au prix de vente en boutique. Qui plus est, l'éditeur montréalais profite aussi du commerce de personne à personne,

---

<sup>662</sup> M. Shainblum. Lettre envoyée au Conseil des arts du Canada, le 6 février 1986, dans Bibliothèque et Archives Canada. « Fonds Matrix Graphic Series », Cote R8299-0-8-E, Ottawa. D'ailleurs, l'étude statistique de ce marché au Québec reste à faire. L'analyse des publicités présentes dans les *comic books* canadiens de l'époque, du registre des entreprises du Québec et des bottins commerciaux des années 1970 à aujourd'hui permettrait d'avoir une idée plus claire de l'ampleur du réseau de *comic shops* québécois, selon les régions et les années. D'emblée, il apparaît presque certain, à la consultation du péri-texte des *comics* de notre corpus, que les librairies de ce type se situent dans une très grande proportion à Montréal et dans sa banlieue.

<sup>663</sup> *Ibid.*

qui se développe au Québec et au Canada anglais grâce à la tenue d'événements culturels comme les salons et les séances de signature. En 1985, Shainblum revient ainsi sur sa participation à de tels rassemblements :

The Matrix crew has just spent its first signing session / convention season as professionals, and we've been having a great time. We'd like to thank all the comic-shops in the Montreal area who had us in to sign copies, and to the fans who ventured out to see us. Likewise, we'd like to thank the organizers of Torontocon, the Montreal Sports Collectible and Comic Book Show, Capital Con, Le salon international de la bande dessinée de Montréal, and Maplecon 7 for inviting us, Maplecon, Ottawa's giant annual sf/comics/media convention (and the major Canadian convention) was our first « full-scale » con as pros, and it was a real *Twilight Zone* experience. We were in the programme book and on panels and everything! Wow<sup>664</sup>!

La distribution des séries de Matrix Graphic Series s'effectue donc selon une stratégie qui consiste à tirer profit de la complémentarité des méthodes et des lieux de diffusion : les amateurs de *comics* trouveront la production de l'éditeur dans leurs boutiques spécialisées préférées, la découvriront par hasard en visitant des salons pour collectionneurs et *fans* de culture populaire ou pourront la commander, s'ils sont incapables de fréquenter les lieux et événements susmentionnés.

Finalement, le circuit des kiosques à journaux et des tabagies, exploité majoritairement par les Éditions Héritage et Bandes Dessinées Fantastiques, n'est pas complètement délaissé. Peut-être en raison de l'appui des Éditions Héritage qu'elle reçoit vraisemblablement<sup>665</sup>, la maison Anderpol (fondée par André Poliquin) profite initialement des services de Distribution Éclair, entreprise spécialisée dans la grande diffusion de périodiques dans les tabagies et les magasins à grande surface. Après lui avoir confié la mise en marché des cinq numéros de la revue *Phoenix*, Anderpol abandonne par contre ce distributeur et les points de vente qu'il dessert au profit des librairies spécialisées lorsqu'est publiée la série *Delta Squadron*, destinée aux marchés canadiens-anglais et américains<sup>666</sup>.

<sup>664</sup> M. Shainblum. « Murphy's Lawyer. The Curse of Issue Three », dans M. Shainblum et G. Morrissette. *New Triumph featuring Northguard*, n° 3, Montréal, Matrix Graphic Series, 1985, deuxième de couverture.

<sup>665</sup> Rappelons que la collaboration entre les Éditions Héritage et André Poliquin dure à ce moment depuis quelques années. Le jeune auteur avait effectivement fait paraître les premiers épisodes des séries *Stranox* et *L'Escadron Delta* dans quelques *comics* des Éditions Héritage. La revue *Phoenix* rassemble et poursuit justement ces deux séries. Pour l'anecdote, il est à noter qu'en 1984, un lecteur de *comics* Héritage déplore d'ailleurs le traitement de faveur reçu par le jeune bédéiste : « J'ai vu très souvent les B.D. et les dessins d'André Poliquin. Ex : Daredevil 45-45/47-48, Star Wars 6-7. Écoutez, est-ce les Éditions Héritage ou les Éditions André Poliquin? »; L'éditeur se défend alors en exposant son désir d'aider les jeunes artistes locaux à entrer dans le milieu de la bande dessinée : « Des centaines de jeunes artistes rêvent de publier "leur" bande dessinée, mais ils ne reçoivent pas grand encouragement au Québec. Ici, chez Héritage, nous avons toujours fait tout ce que nous pouvons pour aider ces jeunes, et à nos frais, S. V. P. »; L. Hama et M. Vosburg. « Nom de code : G. I. Poste », *G.I. Joe*, n° 17, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], 1984, p. 14.

<sup>666</sup> Ces informations sont fournies dans l'ours de *Phoenix* n°s 1-5 et dans l'« Éditorial » de *Généalogie*.



En somme, la bande dessinée originale de superhéros au Québec se pose comme le produit des évolutions concomitantes du *comic book* américain et de la bande dessinée québécoise ayant eu cours depuis la fin des années 1960. La contreculture québécoise qui prend forme durant la Révolution tranquille et le transfert d'objets culturels américains qu'elle induit engendrent un essor éditorial sans pareil dans l'histoire de la bande dessinée québécoise. Inspirés en partie par les bédéistes *underground* tels que Robert Crumb, les auteurs québécois s'approprient leur médium en se lançant, du moins momentanément, dans l'édition indépendante. Ce modèle éditorial, à l'origine indissociable de l'esthétique alternative mise de l'avant dans les *comics underground*, s'impose rapidement aux artistes québécois comme le principal recours afin d'être publiés. Devant la difficulté de rejoindre le giron des grands éditeurs américains et l'impossibilité d'y créer en toute liberté, l'édition indépendante, soutenue par le réseau croissant de librairies spécialisées nord-américaines, représente une occasion et un marché à saisir pour une génération de bédéistes souhaitant faire son entrée dans le milieu des *comics*.

## **2. Les éditeurs québécois de *comic books* originaux et leur production**

Le contexte culturel et éditorial décrit ci-dessus ouvre la voie à l'émergence d'éditeurs québécois de *comics* de superhéros, qui investissent exclusivement la sphère de l'édition indépendante. L'étude de ces structures éditoriales révèle d'ailleurs qu'elles partagent plusieurs particularités, tant en ce qui concerne les lieux d'activité qu'elles privilégient, la teneur de leurs catalogues respectifs, les paramètres professionnels des producteurs dont elles relèvent que la nature des marchés qu'elles ciblent et qu'elles rejoignent réellement.

### **2.1 La concentration en milieu urbain**

D'après l'Institut de la statistique du Québec, 3 099 470 Québécois sur 6 708 468 habitent la région de Montréal en 1986<sup>667</sup>. Cette concentration de la population dans la métropole québécoise en fait le marché de prédilection pour les éditeurs de notre corpus, qui s'installent soit sur l'Île de Montréal elle-même, soit dans les régions avoisinantes.

---

<sup>667</sup> L. Soucy. *La situation démographique au Québec. Bilan 2006*, Québec, Institut de la statistique du Québec, 2006, p. 51.

Tableau 13 : Lieux d'opérations des éditeurs de comics québécois

Éditeur	Lieu d'opération
Matrix Graphic Series	Montréal
Anderpol / Marsram Anderpol	Mont-Saint-Hilaire
Sword in Stone Productions	Sainte-Genève (Montréal)
R.G.B.	Saint-Gabriel-de- Brandon
Underground Comics	Montréal
The Other Side Productions	Saint-Laurent (Montréal)
Le Mécène	Le Gardeur

Ainsi, quatre éditeurs opèrent depuis Montréal et deux depuis la banlieue de la métropole québécoise; seul R.G.B., établie à Saint-Gabriel-de-Brandon, dans la région administrative de Lanaudière, s'avère considérablement éloignée d'une importante zone urbaine. Outre la densité de la population montréalaise, un facteur d'ordre linguistique explique l'attrait qu'exerce Montréal sur ces producteurs. Selon les recensements démographiques effectués en 1991 par l'Institut de la statistique du Québec et Statistique Canada, la région métropolitaine montréalaise se compose à 15,3 % de citoyens ayant l'anglais comme langue maternelle<sup>668</sup>, alors que cette proportion chute à 9,2 % pour l'ensemble du Québec<sup>669</sup>. Or, tous les éditeurs québécois de *comics* de superhéros actifs entre 1984 et 1999 publient au moins un fascicule en langue anglaise, pour des raisons essentiellement commerciales qui seront expliquées plus loin. Le fait de mener ses activités dans la région québécoise où la population anglophone est la plus fortement représentée répond ainsi logiquement à la volonté d'œuvrer à proximité du lectorat ciblé. Qui plus est, les éditeurs de *comics* québécois de superhéros se rapprochent du même coup des librairies spécialisées en bande dessinée américaine, lesquelles représentent les points de vente les plus susceptibles d'accueillir leurs productions.

<sup>668</sup> Institut de la statistique du Québec. *Les régions métropolitaines de recensement. Immigration, langue et origine ethnique*, Québec, Institut de la statistique du Québec, p. 64.

<sup>669</sup> J.-P. Corbeil, B. Chavez et D. Pereira. *Portrait des minorités de langue officielle au Canada : les anglophones du Québec*, Ottawa, Statistique Canada (Division de la statistique sociale et autochtone), p. 11.

## 2.2 Inventaire

Bien que le corpus de *comics* de superhéros originaux étudié soit publié sur une période de 12 ans, la somme d'œuvres qui le compose dispose d'une envergure limitée. Trente-quatre œuvres paraissent ainsi durant ce laps de temps chez les sept éditeurs répertoriés, portant à 2,83 le nombre de *comics* publiés en moyenne annuellement. Vingt de ces fascicules sont toutefois publiés de 1985 à 1987, période charnière correspondant d'ailleurs à l'apogée de la bande dessinée alternative canadienne, telle que décrite par John Bell (voir la note n° 654).

Tableau 14 : Nombre de comics publiés annuellement par éditeur

<b>Comics publiés annuellement</b>													
<b>Éditeur</b>	<b>1984</b>	<b>1985</b>	<b>1986</b>	<b>1987</b>	<b>1988</b>	<b>1989</b>	<b>1990</b>	<b>1991</b>	<b>1992</b>	<b>1993</b>	<b>1994</b>	<b>1995</b>	<b>Total par éditeur</b>
Matrix Graphic Series	1	5	4	2									12
Anderpol / Marsram Anderpol		3	2		2							1	8
Sword in Stone Productions				1									1
R. G. B.				3									3
Underground Comics								2	4				6
The Other Side Productions										3			3
Le Mécène												1	1
<b>Total par année</b>	1	8	6	6	2	0	0	2	4	3	0	2	

L'essentiel du corpus relève par ailleurs de trois éditeurs dominants. Matrix Graphic Series publie un peu plus du tiers des *comics* recensés (12 sur 34), tandis que Anderpol/Marsram Anderpol et Underground Comics se partagent le second tiers de la production (13 sur 34). Les 10 *comics* restants paraissent enfin chez les cinq autres éditeurs analysés. La longévité des séries publiées concorde d'ailleurs avec cette production globale somme toute ténue. Initialement voués à une publication sérielle, les titres retenus ont effectivement une existence plus ou moins éphémère, selon les cas.

Tableau 15 : Nombre de numéros publiés par série

Éditeur	Série	Nb. de numéros publiés
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron</i>	2 + 1 album
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Phoenix</i>	5
Matrix Graphic Series	<i>Mackenzie Queen</i>	5
Matrix Graphic Series	<i>New Triumph featuring Northguard</i>	5 + 1 réédition ( <i>New Triump... n° 1</i> )
Matrix Graphic Series	<i>The Jam Special</i>	1
Le Mécène	<i>Dimension X : Histoire des oubliés</i>	1
R.G.B.	<i>Canadian Ninja</i>	1
R.G.B.	<i>Heralds of Canada</i>	1
R.G.B.	<i>Les hérauts du Canada</i> (dans <i>L'Arche II</i> )	1
Sword in Stone Productions	<i>Corbo</i>	1
The Other Side Productions	<i>Bear</i>	1
The Other Side Productions	<i>Flayr</i>	1
The Other Side Productions	<i>Merx</i>	1
Underground Comics	<i>Omega Knights</i>	6

Neuf séries sur les 14 analysées ne perdurent pas au-delà de leur premier numéro. Si l'on se fie à l'éditorial que l'auteur et éditeur André Poliquin publie dans *Phoenix* n° 5, ce phénomène s'expliquerait en partie par la charge de travail considérable que représente l'autoédition d'un *comic book*: « En passant, un seul numéro de PHOENIX tout compris : scénario, croquis préparatoires, planification et le rendu final au propre, représente de 400 à 500 heures de travail<sup>670</sup>. » Le rythme de publication relativement lent (bimensuel ou trimestriel) et généralement

<sup>670</sup> A. Poliquin. *Phoenix*, n° 5, Mont-Saint-Hilaire, Marsram Anderpol, avril 1986, p. 32.

irrégulier des séries a aussi pu nuire à leur présence dans les commerces et à la fidélisation du lectorat : de l'aveu même de Shainblum, « “Bi-monthly” has always been a relative term here at Matrix.<sup>671</sup> »

Cela dit, ces difficultés ne découragent pas les éditeurs étudiés, qui souhaitent tous donner suite aux séries qu'ils lancent. La préparation des numéros six et sept de *Phoenix*, par exemple, est visiblement entamée au moment d'en livrer le cinquième et ultime fascicule :

Le prochain numéro sera un SUPER-SPÉCIAL ANNUEL de 52 pages. Pour les amateurs de NINJAs il y aura un combat à mort de l'OMBRE vs THUNDER-WIND au #6 et vous verrez la destruction de « VARAN »! [...] Et encore pour les amateurs de NINJAs vous connaîtrez enfin l'origine de l'OMBRE dans un solo NINJA #7 à ne pas manquer<sup>672</sup>!

Quant à elle, Matrix Graphic Series remet entre les mains du lectorat le sort de la série *Mackenzie Queen*. Dans l'éditorial accompagnant la conclusion du premier arc narratif – qui se produit dans le cinquième numéro de la série, l'auteur précise ainsi que : « *Mackenzie Queen* is finished for now. But I'm going to hop back on it just as soon as business picks up. That's where *you* come in. Keep buying Matrix stuff<sup>673</sup>. » En 1987, l'éditeur montréalais fait même la promotion de nouvelles séries devant paraître au cours de l'année (*Fleur-de-Lys* et une série régulière de *The Jam*)<sup>674</sup>, mais celles-ci ne verront jamais le jour.

---

<sup>671</sup> M. Shainblum. « Murphy's Lawyer », dans B. Mireault. *Mackenzie Queen*, n° 5, Montréal, Matrix Graphic Series, 1987, deuxième de couverture.

<sup>672</sup> A. Poliquin. *Phoenix*, n° 5 [...], p. 32.

<sup>673</sup> B. Mireault. « Murphy's Lawyer », dans B. Mireault. *Mackenzie Queen*, n° 5 [...], deuxième de couverture.

<sup>674</sup> Sylvain Rheault annonce d'ailleurs, sans le nommer, un nouveau titre tiré à 8000 exemplaires à paraître chez Matrix Graphic Series, en 1987; S. Rheault. « La bande dessinée québécoise est difficile à trouver, mais elle existe », *La Presse*, Montréal, le 3 janvier 1987, p. D. 2. Le Fonds Matrix Graphic Series, déposé à Bibliothèque et Archives Canada, contient des scénarios, des épreuves de concept et des dessins préliminaires prouvant que le travail sur ces séries était bien entamé. Par ailleurs, ces archives contiennent aussi le scénario pour le sixième numéro de la série *New Triumph*, qui devait paraître chez l'éditeur montréalais, mais qui sera finalement publié chez Caliber Press; Bibliothèque et Archives Canada. « Fonds Matrix Graphic Series », Cote R8299-0-8-E, Ottawa.

Figure 49 : Publicité pour la série *Fleur-de-Lys*, dans *New Triumph* n° 4, Matrix Graphic Series, p. 36.



Dans le même ordre d'idées, les trois fascicules publiés par The Other Side Productions consistent en fait en des épreuves de présentation (*ashcans*<sup>675</sup>) pour d'éventuelles séries à long déploiement<sup>676</sup>, lesquelles ne seront toutefois jamais réalisées. Les premiers arcs narratifs de *Canadian Ninja* et *Heralds of Canada* (Éditions R.G.B.) devaient aussi se déployer sur cinq<sup>677</sup> et trois numéros<sup>678</sup>, tandis que le second numéro de *Delta Squadron* (Anderpol) et l'unique numéro de *Dimension X*

<sup>675</sup> L'éditeur précise justement en deuxième de couverture de chacun de ses *comics* leur statut d'ébauche : « The following preview is an uncorrected proof, and may be subject to editorial and artistic changes before publication. » À ce titre, les dimensions et le nombre de pages de ces productions sont réduits par rapport à un *comic book* traditionnel; M. Viau. *BDQ. Répertoire* [...], p. 158.

<sup>676</sup> En ce qui concerne la série *Merx*, Michel Viau soutient qu'[à] l'abandon du projet par Other Side Productions, les auteurs ont édité eux-mêmes la suite du récit par respect pour le lecteur. » L'existence de cette publication n'a pas été retracée au cours de la présente recherche; M. Viau. *BDQ* [...], p. 168.

<sup>677</sup> R. Beausoleil et N. Lagacé. *Canadian Ninja*, n° 1, Saint-Gabriel-de-Brandon, R.G.B./Quebec Comics, 1987, deuxième de couverture.

<sup>678</sup> P. Charbonneau et R. Courtemanche. *Heralds of Canada*, n° 1, Saint-Gabriel-de-Brandon, R.G.B./Quebec Comics, 1987, deuxième de couverture.

(Le Mécène), se concluent sur les mentions « To be continued »<sup>679</sup> et « À suivre »<sup>680</sup>. Enfin, la troisième de couverture de *Corbo* n° 1 et la dernière page d'*Omega Knights* n° 6 annoncent la parution des prochains épisodes de ces séries<sup>681</sup>, tous demeurés au stade de projets. Le manque d'ambition n'est donc pas responsable de l'abandon prématuré de ces titres conçus à la base pour une publication sérielle perpétuelle<sup>682</sup>. Il faut plutôt chercher les causes principales de ces échecs du côté des conditions financières dans lesquelles évoluent les éditeurs.

## 2.3 Tirages et chiffres de vente

Comme dans les cas des Éditions Héritage et Bandes Dessinées Fantastiques, la question des tirages et des chiffres de vente des publications étudiées dans ce chapitre demeure la plus difficile à éclaircir en l'absence de nombreux documents d'archives. Les seules indications fournies à ce sujet apparaissent dans les archives de Matrix Graphic Series et dans le péri-texte des œuvres d'Anderpol et de The Other Side Productions.

### *Tirages*

Dans l'album *Généalogie*, qui réinvente les origines de l'Escadron Delta, le bédéiste André Poliquin effectue un bref retour sur sa carrière en tant qu'auteur et éditeur de bandes dessinées. Il soutient au passage que les cinq numéros du magazine *Phoenix* parus de juin 1985 à juillet 1986 ont tous été tirés à 5 000 exemplaires. Deux ans plus tard, les deux numéros de l'adaptation anglaise de *L'Escadron Delta*, intitulée *Delta Squadron*, connaissent un tirage de 3000 exemplaires chacun. Les bandes dessinées de The Other Side Productions, parues en 1993, sont quant à elles conçues comme des *ashcans* en édition limitée devant tester l'engouement du lectorat pour de futures séries mensuelles. Elles connaissent pour cette raison un tirage relativement modeste de 1500 exemplaires

<sup>679</sup> A. Poliquin. *Delta Squadron*, n° 2, Mont-Saint-Hilaire, Anderpol Comics, 1988, 33 p.

<sup>680</sup> M. Prud'Homme et K. Bérol. *Dimension X. Histoire des oubliés*, Le Gardeur, Le Mécène, 1995, p. 16.

<sup>681</sup> *Corbo* n° 2 aurait été intitulé « Tick Tock your [sic] dead »; Roge. *Corbo*, n° 1, Saint-Laurent, Sword in Stone Productions, 1987, troisième de couverture. Le sixième numéro d'*Omega Knights* est le deuxième épisode d'un arc narratif devant s'étaler sur quatre parutions. Le numéro spécial *Omega Knights Annual* n° 1, devait paraître avant le septième numéro de la série; M. Connery et D. Marcus. *Omega Knights*, n° 6, Montréal, Underground Comics, 1992, première de couverture et p. 24.

<sup>682</sup> Mireault, par exemple, précise que « [i]n early 1987, *The Jam* becomes a regular, open-ended bi-monthly series. »; B. Mireault. « Murphy's Lawyer », *The Jam Special*, n° 1, Montréal, Matrix Graphic Series, 1987, deuxième de couverture.



chacune, que confirme d'ailleurs la numérotation manuscrite trouvée sur la page de couverture des fascicules consultés.

**Figure 50 : Couverture de *Flayr* n° 1, The Other Side Productions.**



Ces chiffres, s'ils sont exacts, représentent donc une production plutôt restreinte, si on la compare à celles de Bandes Dessinées Fantastiques (tirage moyen minimum de 7 000 exemplaires par fascicule) et des Éditions Héritage (tirage moyen de 10 000 exemplaires par fascicule). Seule la série *New Triumph* (Matrix Graphic Series), dont les tirages varient entre 7 500 et 10 000 exemplaires par numéro<sup>683</sup>, atteint les sommets fixés par les éditeurs de *comics* en traduction. La nouveauté des objets et des personnages qu'ils mettent en scène a donc probablement dicté une certaine prudence : contrairement aux rééditions de *comics* américains, qui présentent des univers connus de près ou de loin par les lecteurs (grâce, entre autres, à leurs produits dérivés), les *comics*

<sup>683</sup> Bibliothèque et Archives Canada. « Fonds Matrix Graphic Series : Application for Aid to Periodicals », Cote R8299-0-8-E, Ottawa.

québécois originaux doivent gagner un lectorat n'ayant aucune connaissance préalable des récits et des héros représentés. À cette mission ambitieuse correspondent donc des tirages – et des coûts de production – plus réalistes.

### *Chiffres de vente*

Ces faibles tirages laissent d'ailleurs croire que les chiffres de vente générés par les *comics* de superhéros originaux s'avèrent relativement modestes. D'après les données accessibles, la première publication de Matrix Graphic Series est la seule à connaître des résultats commerciaux satisfaisants. Le tirage initial du premier numéro de la série *New Triumph Featuring Northguard*, paru en 1984, est effectivement épuisé en un trimestre<sup>684</sup>, forçant d'ailleurs l'éditeur à rééditer l'épisode deux années plus tard. Néanmoins, ce succès inaugural encourageant fait figure d'exception, Matrix n'arrivant pas à le répéter au cours de son existence. Ainsi, au terme de l'année fiscale allant du 1<sup>er</sup> septembre 1984 au 31 août 1985<sup>685</sup>, Shainblum ne peut que constater la décroissance des ventes de ses séries. *New Triumph* n° 2 s'est écoulé à 7030 exemplaires contre 11 400 pour le premier numéro, tandis que les deux premières livraisons de *Macquenzie Queen* se sont vendues à 3 350 et 2 875 exemplaires, respectivement<sup>686</sup>. Ces résultats se traduisent par un déficit de 1 162 \$ accumulé au terme de l'exercice financier exposé et par des pertes estimées de 13 700 \$ pour l'année 1986<sup>687</sup>. Lorsqu'il présente une demande de financement au Conseil des arts du Canada, en 1986, Shainblum admet ainsi que

[t]he only obstacle to our expansion at the moment is, inevitably, capital. The direct-distribution system obviates the need for the huge capital outlays that are necessary in regular publishing, but maintaining a reasonable cashflow is still essential nonetheless. Due to our small size it has been difficult to generate the amounts of money needed to absorb a reasonable overhead (office space, adequate remuneration of employees, etc.)<sup>688</sup>.

Le Conseil des arts, visiblement, ne partage pas l'avis de Shainblum, puisqu'une bourse lui est refusée en partie parce que les membres du comité ayant évalué son dossier [expressed the view that [his] publication clearly had commercial potential and should meet its cost on the market-

<sup>684</sup> M. Shainblum. « Murphy's Lawyer. The Things That Change. The Things That Stay The Same », dans M. Shainblum et G. Morrisette. *New Triumph Featuring Northguard*, n° 1 [...], deuxième de couverture.

<sup>685</sup> Il s'agit de la seule période couverte par les archives comptables de Matrix Graphic Series.

<sup>686</sup> Bibliothèque et Archives Canada. « Fonds Matrix Graphic Series : Application for Aid to Periodicals », Cote R8299-0-8-E, Ottawa.

<sup>687</sup> *Ibid.* L'estimation du budget pour l'année 1986 se base sur la publication prévue de quatre fascicules.

<sup>688</sup> M. Shainblum. Lettre envoyée au Conseil des arts du Canada, le 6 février 1986, dans Bibliothèque et Archives Canada. « Fonds Matrix Graphic Series », Cote R8299-0-8-E, Ottawa.

place<sup>689</sup>. » En plus de ce refus, des problèmes à l'interne, vaguement évoqués par Shainblum dans l'éditorial de *New Triumph* n° 2, précipitent peut-être le déclin de l'éditeur :

Unfortunately, shortly after NEW TRIUMPH No. 1 was released, Matrix Graphic Series went through a rather traumatic period of « corporate reorganization ». This resulted the reassignment of certain responsibilities and changes in various business relationships. I realize that all new companies must go through « growing pains », but believe me when I say I'd sooner have all my teeth pulled without novacaine than go through it all again. Hopefully the changes will lead to a stronger, more vital company. Only time will tell<sup>690</sup>.

La réorganisation structurelle douloureuse que Shainblum mentionne peut donc avoir eu un impact négatif sur la viabilité de l'entreprise, d'autant plus que l'éditeur n'est pas au bout de ses peines. Dès la troisième livraison de *New Triumph*, en effet, Shainblum fait part de problèmes additionnels ayant affecté sa maison d'édition :

We had problems with issues 1 and 2, but nothing we couldn't handle, nothing that was out of the ordinary for a new company. Issue No. 3, though... [...] Artwork was lost, found, and then stolen, letterers became ill, writers got blocked, our typesetting and graphic suppliers suddenly went out of business just as we needed them, and on and on *ad nauseum*<sup>691</sup>.

Après un départ et des chiffres de vente de bon augure, les activités de Matrix se voient donc affectées par des contretemps incontrôlables engendrant d'importants retards de production et empêchant vraisemblablement l'éditeur de s'implanter de manière durable dans une industrie sérieuse pardonnant difficilement ce genre d'écarts.

De son côté, André Poliquin dirige lui aussi une entreprise déficitaire. Dans l'éditorial paru à l'intérieur du cinquième (et dernier) numéro de la revue *Phoenix*, il jette ainsi un regard rétrospectif sur la (non-)rentabilité des livraisons précédentes :

L'oiseau de feu renaît de ses cendres!  
Pourquoi? Parce que le #4 a failli ne jamais voir le jour. En sortant le #3 c'est seulement trois semaines plus tard que je connus le résultat des ventes du #2 qui ont été catastrophiques, à peine 15 %, le #1 s'était assez bien vendu à 50 % mais à 85¢ je me suis retrouvé avec un déficit de 500\$ car les distributeurs perçoivent 50% du prix de vente pour payer les détaillants et eux-mêmes. Avec 50% de vendu sur les 5000 copies imprimées, j'étais 500\$ en dessous, deux fois plus avec le #2 c'est pourquoi j'étais des plus déprimés à voir ce résultat et j'ai failli laissé [sic] tomber le projet.  
Le #3 s'annonçait bien, mon solo NINJA était bien apprécié et comme j'avais le #4 presque entièrement [sic] terminé, j'ai donc décidé de risquer le coup et de publier le #4 à \$1.25 [sic] l'exemplaire j'ai enfin la chance de rentrer dans mes frais en autant d'en vendre 50% comme

<sup>689</sup> L. Jutras. Lettre adressée à Mark Shainblum au nom du Conseil des arts du Canada, le 25 mars 1986, dans Bibliothèque et Archives Canada. « Fonds Matrix Graphic Series », Cote R8299-0-8-E, Ottawa.

<sup>690</sup> M. Shainblum. « Murphy's Lawyer », dans M. Shainblum et G. Morrisette. *New Triumph Featuring Northguard*, n° 2, Montréal, Matrix Graphic Series, 1985, deuxième de couverture.

<sup>691</sup> M. Shainblum. « Murphy's Lawyer. The Curse of Issue Three », dans M. Shainblum et G. Morrisette. *New Triumph featuring Northguard*, n° 3 [...], deuxième de couverture.

pour le #1, #3, 44% (le déficit du #3 fut de 400\$). Alors je n'avais vraiment pas d'autre choix que d'augmenter le prix si je voulais continuer en évitant de m'endetter à mort<sup>692</sup>.

Les trois premiers numéros de *Phoenix* n'ont donc généré aucun profit; que des pertes de l'ordre de 500 \$, 1000 \$ et 400 \$ respectivement. D'après les estimations de Poliquin, cela signifie également que le numéro inaugural de la revue s'est vendu à 2 500 exemplaires – ce qui représente le sommet atteint par la série –, le second à 750 exemplaires et le troisième à 2 200 exemplaires. Ces chiffres s'avèrent insatisfaisants et obligent Poliquin à arrêter la production de la revue « au cinquième numéro, car les ventes n'arrivaient plus à couvrir les frais d'impression<sup>693</sup>. » En somme, la conclusion à laquelle arrive le journaliste Sylvain Rheault en se penchant sur le cas de Matrix Graphic Series semble s'appliquer parfaitement aux deux cas présentés ci-dessus : « les profits sont minces, mais les espoirs sont grands<sup>694</sup> » et motivent presque à eux seuls les projets éditoriaux étudiés.

## 2.4 Profils dominants des producteurs de *comics* de superhéros québécois

Trois profils se dégagent de l'étude des producteurs de contenus (éditeurs et bédéistes) évoluant dans la sphère d'activité analysée dans ce chapitre : l'éditeur-type, l'éditeur-auteur et l'auteur. Le premier est responsable exclusivement de la dimension éditoriale de sa production (sélection des titres et des artistes, supervision du processus de création, d'impression, de distribution et de mise en vente, gestion comptable de l'entreprise, etc.), conformément à ce à quoi nous ont habitué les Éditions Héritage et Bandes Dessinées Fantastiques. Cette catégorie est minoritaire, regroupant seulement deux agents : Louis Douzepis (Underground Comics) et Steve Colle (The Other Side Productions). Douzepis semble faire ses premières armes dans le milieu éditorial en lançant Underground Comics, qui publiera six numéros avant de fermer ses portes. Au tournant des années 2000, Douzepis aurait projeté de mettre sur pied une nouvelle maison d'édition, Red Link Comics,

<sup>692</sup> A. Poliquin. « Message du Phoenix! L'oiseau renaît de ses cendres! », *Phoenix*, n° 5 [...], p. 16.

<sup>693</sup> Propos tenu par André Poliquin et cités dans M.-C. Bergeron. « André Poliquin, caricaturiste. L'Imagination jusqu'au bout du crayon. », *Le Courrier de Sainte-Hyacinthe*, le 6 mai 1998, p. B1. Dans le premier numéro de *Delta Squadron*, paru en 1988, Poliquin tient le même discours : « The project went into bankruptcy, mostly due to my lack of experience and the little knowledge I had of the market then. »; A. Poliquin. *Delta Squadron*, n° 1, Mont-Saint-Hilaire, Anderpol Comics, 1988, deuxième de couverture.

<sup>694</sup> S. Rheault. « La bande dessinée québécoise est difficile à trouver... » [...], p. D. 2.

mais rien n'indique que les titres prévus, parmi lesquels figure la suite d'*Omega Knights*, aient vu le jour<sup>695</sup>.

D'après le curriculum vitae publié en ligne par Steve Colle, ce dernier se lance dès 1987 dans une carrière qui s'avérera longue dans le milieu du *comic book* au Québec. Après avoir été commis dans la librairie spécialisée montréalaise Store Clerk et avoir agi à titre d'auteur pour *Kamelon Magazine* (1992-1993), un guide montréalais pour collectionneurs de *comics*, il fonde la maison d'édition The Other Side Productions. Au tournant des années 2000, il déménage à Calgary et travaille comme éditeur auprès de maisons d'édition de *comics* (Konsequential Studios, Image Comics) et enseigne les arts narratifs au Alberta College of Art & Design et à la Mount Royal University<sup>696</sup>. Ne serait-ce que parce que Colle et Douzepis en sont les seuls représentants, il faut croire que le rôle d'éditeur traditionnel qu'ils incarnent ne s'avère pas parfaitement adapté au contexte éditorial québécois propre à l'édition de *comics* de superhéros originaux. D'abord, dans un marché alternatif où le capital économique se fait incertain, ces producteurs sont potentiellement désavantagés par rapport à ceux jouissant de la qualité d'hommes-orchestre, la division des tâches éditoriales et artistiques au sein de l'entreprise étant sans doute inséparable de la division des recettes engrangées. Plus il y a d'intervenants au sein de l'entreprise, autrement dit, plus il y a de salaires à verser. Ensuite, si le mot d'ordre de l'édition indépendante est la liberté créatrice, on peut imaginer que la soumission à un éditeur et, donc, à une ligne éditoriale prédéterminée, ne constitue pas la voie empruntée par la majorité des créateurs se trouvant dans le présent corpus.

Selon cette logique, un profil plus dominant parmi les producteurs de *comics* québécois de superhéros originaux s'impose, soit celui de l'auteur-éditeur, ou de l'auteur autoédité. Dans la plupart des cas, les agents qui s'y rapportent sont de jeunes scénaristes et dessinateurs ayant déjà à

---

<sup>695</sup> Les répertoires dédiés à la bande dessinée québécoise ne contiennent aucune information à leur sujet. L'auteur du site web *They Stand on Guard!*, consacré aux superhéros canadiens, écrit avoir reçu de Douzepis du matériel promotionnel concernant *Captain Syd.e.r.*, série superhéroïque écrite et dessinée par Douzepis devant paraître chez Red Link Comics. Toutefois, le projet semble mort-né et *They Stand on Guard!*, n'est pas parvenu à recontacter Douzepis entre 1998 et 2012; *They Stand on Guard!* « Stallion and Captain Spyd.e.r », *They Stand on Guard!*, [En ligne], <http://theystandonguard.blogspot.ca/2012/07/stallion-canuck-and-captain-spyder.html#comment-form>, le jeudi 5 juillet 2012 (Page consultée le 26 avril 2018). Il n'est pas impossible que les séries de Red Link Comics ait été publiées en ligne, sous la forme de *webcomics*, puisque le site internet de l'éditeur, toujours actifs, comporte un onglet « e-comics » (non-fonctionnel à l'heure actuel); L. Douzepis. *King Led Comics*, [En ligne], <http://www3.sympatico.ca/kingled/> (Page consultée le 26 avril 2018).

<sup>696</sup> Steve Colle. « Steve Colle. Freelance Comic Book Editor, Writer, Consultant, and Instructor », LinkedIn, [En ligne], <https://www.linkedin.com/in/steve-colle-eev/> (Page consultée le 26 avril 2018).

leur actif quelques réalisations amateurs, voire une certaine formation professionnelle, au moment de produire leur première série régulière et de fonder l'entreprise qui la publiera. André Poliquin, par exemple, explique ainsi son parcours :

Après mon secondaire, j'ai étudié deux ans dans une école spécialisée en graphisme publicitaire. La première année me fut particulièrement utile, car j'ai appris les techniques du métier et surtout l'emploi de différents médiums. Par contre, durant la deuxième année, j'ai compris que c'était vraiment la bande dessinée qui m'intéressait.

Parallèlement, pendant ces deux années, j'ai suivi un cours intensif de dessin par correspondance des États-Unis et j'ai fait publier mes bandes dessinées par les Éditions Héritage (dans leurs revues « STAR WARS » et « X-MEN » en majeure partie). Je souligne avec gratitude la collaboration et l'intérêt de cette maison d'édition pour mes travaux, tout particulièrement en la personne de M. Robert St-Martin, que je tiens ici à remercier chaleureusement pour toute l'aide qu'il m'a apportée.

Depuis ma tendre enfance, j'ai toujours été attiré par le dessin, mais j'ai commencé à m'intéresser sérieusement à la bande dessinée au début de 1980. À partir de ce moment-là, j'ai mis beaucoup plus d'acharnement à développer ce talent et à en arriver où j'en suis présentement<sup>697</sup>.

À l'âge de 19 ans – Poliquin étant né le 2 avril 1966<sup>698</sup> – ce dernier entend donc mettre à profit les connaissances et les compétences acquises au cours de ses années formatives pour voler de ses propres ailes. Son cours en graphisme, son passage aux Éditions Héritage et un stage en Belgique, évoqué dans une lettre envoyée à Mark Shainblum<sup>699</sup>, ont en quelque sorte servi de tremplin à son activité éditoriale et artistique subséquente. Au début des années 1980, Nelson Joly, Roger Beausoleil et Réal Courtemanche, de leur côté, avaient commis trois *fanzines* présentant des articles portant sur les superhéros américains et contenant des bandes dessinées originales (*Galaxie*, *Véga*, *Trident*<sup>700</sup>), avant d'incorporer les Éditions R.G.B./Quebec Comics, en 1986<sup>701</sup>. En plus d'y effectuer l'adaptation française de la série bédéesque américaine *Indiana Jones* (publiée chez Marvel Comics), les trois hommes y font paraître la série science-fictionnelle *L'Arche II* (Beausoleil au scénario et au dessin, Courtemanche à l'encrage et Joly au lettrage), tout en collaborant aux *Hérauts du Canada*, de Pierre Charbonneau<sup>702</sup>. De manière similaire, Mark

<sup>697</sup> A. Poliquin « Mais qui est donc André Poliquin », *Phoenix*, n° 1, Mont-Saint-Hilaire, Anderpol, mai 1995, p. 17.

<sup>698</sup> *Ibid.*

<sup>699</sup> A. Poliquin. Lettre non datée envoyée à Mark Shainblum, dans Bibliothèque et Archives Canada. « Fonds Matrix Graphic Series », Cote R8299-0-8-E, Ottawa.

<sup>700</sup> D'après les propos que m'a accordés leur collaborateur, Pierre Charbonneau, par messagerie électronique.

<sup>701</sup> Registraire des entreprises du Québec. « Les Éditions R.G.B. Enr. », *État des renseignements d'une société de personnes au fichier central des entreprises (FCE)*, n° au FCE 25115007, [En ligne], [https://www.registreentreprises.gouv.qc.ca/RQAnonymeGR/GR/GR03/GR03A2\\_19A\\_PIU\\_RechEnt\\_PC/PageEtatRens.aspx?T1.JetonStatic=bfb3fe6e-e3d8-430f-8bbd-ed45a812ecc7&T1.CodeService=S00436](https://www.registreentreprises.gouv.qc.ca/RQAnonymeGR/GR/GR03/GR03A2_19A_PIU_RechEnt_PC/PageEtatRens.aspx?T1.JetonStatic=bfb3fe6e-e3d8-430f-8bbd-ed45a812ecc7&T1.CodeService=S00436), dernière mise à jour le 6 décembre 1993 (Page consultée le 27 avril 2018).

<sup>702</sup> Charbonneau se charge du scénario et du dessin, Courtemanche de l'encrage et Joly du lettrage.

Shainblum a sillonné le sentier de l'édition amateur avant de se consacrer à l'édition professionnelle, en mettant sur pied Matrix Graphic Series, en 1984<sup>703</sup> :

It has been, as I said, a long road to this first issue of NEW TRIUMPH and the premiere appearance of NORTHGUARD. I spent the years between 1979 and 1982 naively sweating and struggling to produce a comics and science fiction publication entitled ORION – *The Canadian Magazine of Time and Space*. The final results of my efforts were two issues of a hybrid which was something more than a fanzine, but less than a professional magazine (called a « semi-prozine » by those fond of jargon). Orion was a minor critical success, and I am proud of the two issues I edited and published, but the magazine appeared at a time when the market for fanzines was going soft, and as such it took a beating on the stands. I withdrew from publishing for awhile to digest what I had learned, which was considerable, and to plot a course towards my ultimate goal, comic books<sup>704</sup>.

Comme Anderpol et les Éditions R.G.B., Matrix Graphic Series se pose comme la première aventure professionnelle d'un éditeur (Shainblum) ayant fait ses classes, durant les années précédentes, par le biais de publications amateurs ou semi-professionnelles. Le cas de Roger Broughton, enfin, est plus énigmatique. Peu d'informations sont connues sur ce Montréalais, sinon qu'il fonde, en 1986, une maison d'édition opérant sous plusieurs noms (Sword in Stone Productions, A+ comics, Avalon Communications, America's Comics Group<sup>705</sup>). À l'époque, Broughton travaille pour « another publishing firm<sup>706</sup> », ce qui l'empêche de se consacrer pleinement à sa propre entreprise : à preuve, *Corbo* est la seule bande dessinée publiée par Sword in Stone Productions durant les deux premières années d'existence de la compagnie. En 1988, Broughton achète toutefois les droits des titres et des personnages inutilisés du défunt éditeur Charlton Comics (*Adventures into the Unknown*, *Atomic Mouse* et *Atomic Rabbit*, entre autres) et réoriente la vocation de Sword in Stone Productions. Y seront publiées dorénavant les rééditions anglaises et françaises des 40 séries (cumulant 5000 *comics*) dont il a acquis les droits<sup>707</sup>. Les activités de Sword in Stone Productions se rapprochent ainsi rapidement de celles effectuées par les Éditions Héritage et Bandes Dessinées Fantastiques, quoique le projet initial de Broughton

<sup>703</sup> Registraire des entreprises du Québec. « Shainblum, Mark », *État des renseignements d'une société de personnes au fichier central des entreprises (FCE)*, n° au FCE 19031863, [En ligne], [https://www.registreentreprises.gouv.qc.ca/RQAnonymeGR/GR/GR03/GR03A2\\_19A\\_PIU\\_RechEnt\\_PC/PageEtatRens.aspx?T1.JetonStatic=f479ec47-783a-4ce3-8462-3de8cfc49508&T1.CodeService=S00436](https://www.registreentreprises.gouv.qc.ca/RQAnonymeGR/GR/GR03/GR03A2_19A_PIU_RechEnt_PC/PageEtatRens.aspx?T1.JetonStatic=f479ec47-783a-4ce3-8462-3de8cfc49508&T1.CodeService=S00436), dernière mise à jour le 6 décembre 1993 (Page consultée le 27 avril 2018).

<sup>704</sup> M. Shainblum. « Murphy's Lawyer. The Things That Change. The Things That Stay The Same », dans M. Shainblum et G. Morrissette. *New Triumph Featuring Northguard*, n° 1, Montréal, Matrix Graphic Series, 1984, deuxième de couverture.

<sup>705</sup> Registraire des entreprises du Québec. « Broughton, Roger », *État des renseignements d'une société de personnes au fichier central des entreprises (FCE)*, n° au FCE 19031863, [En ligne], [https://www.registreentreprises.gouv.qc.ca/RQAnonymeGR/GR/GR03/GR03A2\\_19A\\_PIU\\_RechEnt\\_PC/PageEtatRens.aspx?T1.JetonStatic=2eda06bf-1c6e-4939-84a8-09c43df9f7f3&T1.CodeService=S00436](https://www.registreentreprises.gouv.qc.ca/RQAnonymeGR/GR/GR03/GR03A2_19A_PIU_RechEnt_PC/PageEtatRens.aspx?T1.JetonStatic=2eda06bf-1c6e-4939-84a8-09c43df9f7f3&T1.CodeService=S00436), dernière mise à jour le 6 décembre 1993 (Page consultée le 27 avril 2018).

<sup>706</sup> C. McCubbin. « Charlton Rights Sold », *The Comics Journal*, n° 122, juin 1988, p. 26.

<sup>707</sup> *Ibid.*



semble reposer sur la volonté de produire ses propres séries de *comics* superhéroïques originaux. L'éditeur montréalais rejoint en cela ces autres entreprises québécoises qui se situent, en résumé, à mi-chemin entre l'édition régulière et l'autoédition<sup>708</sup>, dans la mesure où chacune d'elle est mise sur pied, au moins en partie, afin que soient publiées les œuvres de son fondateur. En partie, car il arrive que ces maisons d'(auto-)édition ouvrent leur catalogue à une variété d'auteurs et d'objets. Matrix Graphic Series, après avoir servi à lancer l'œuvre de Mark Shainblum (*New Triumph...*), produira par exemple cinq séries superhéroïques et science-fictionnelles soumises par différents auteurs canadiens (*Cybercom*, *Heart of the Blue Mesa*, *Dragon's Star*, *Gaijin*, *The Jam Special* et *Mackenzie Queen*). La maison, en ce sens, renvoie moins à l'idée d'une entreprise monolithique qu'à celle d'un studio ou d'une écurie d'artistes recrutés par Shainblum et Gabriel Morrissette, lequel y agit en tant que directeur artistique. À ce sujet, la vision de Shainblum est claire : « We have established a concrete editorial direction for ourselves, which includes the favouring and development of Canadian talent and the fostering of indigenous comic book field in this country<sup>709</sup>. » L'autoédition constitue en résumé la finalité première, mais non exclusive de ces structures éditoriales

L'on retrouve enfin les bédéistes appartenant à la troisième catégorie de producteurs, celle des créateurs uniquement responsables du contenu fictionnel des œuvres qu'ils réalisent. Se rangent dans cette catégorie Pierre Charbonneau (dessinateur des *Hérauts du Canada*, Éditions RGB), Patrick Hamou (dessinateur de *Corbo*, Sword in Stone Productions), Michael Connery (scénariste d'*Omega Knights*, Underground Comics), Dave Marcus (dessinateur d'*Omega Knights*), Yannick Champou et Michel Lacombe (coscénaristes de *Merx*, The Other Side Productions), Yanick Paquette (dessinateur de *Merx*, The Other Side Productions), Jean Daoust et Andy Park (coscénaristes de *Flayr*, The Other Side Productions) Martin Gagnon (dessinateur de *Flayr*),

---

<sup>708</sup> Une précision s'impose en ce qui concerne Matrix Graphic Series. À l'origine, Shainblum obtient le soutien – sans doute financier – de Ron Freeman, identifié dans les premières publications de l'éditeur comme « Publisher »; Shainblum, lui, porte alors le titre d'éditeur-en-chef. À l'époque, Ron Freeman est le propriétaire des Distributions Prostar enr. (distribution de journaux et périodiques) et de Publications Ref Publishing, entreprises spécialisées dans l'impression et l'édition de journaux; Registraire des entreprises du Québec. « Freeman, Ron », *État des renseignements d'une société de personnes au fichier central des entreprises (FCE)*, n° au FCE 19031863, [En ligne], [https://www.registreentreprises.gouv.qc.ca/RQAnonymeGR/GR/GR03/GR03A2\\_19A\\_PIU\\_RechEnt\\_PC/PageEtatRens.aspx?T1.JetonStatic=f60782bb-7b38-43a0-b5e3-60c89b4e95f4&T1.CodeService=S00436](https://www.registreentreprises.gouv.qc.ca/RQAnonymeGR/GR/GR03/GR03A2_19A_PIU_RechEnt_PC/PageEtatRens.aspx?T1.JetonStatic=f60782bb-7b38-43a0-b5e3-60c89b4e95f4&T1.CodeService=S00436), dernière mise à jour le 6 décembre 1993 (Page consultée le 27 avril 2018). Toutefois, dès la parution de *New Triumph...* n° 3, en 1985, Shainblum est désigné à la fois comme éditeur-en-chef et « publisher » de Matrix Graphic Series.

<sup>709</sup> M. Shainblum. Lettre envoyée au Conseil des arts du Canada, le 6 février 1986, dans Bibliothèque et Archives Canada. « Fonds Matrix Graphic Series », Cote R8299-0-8-E, Ottawa.



Anasthasios (scénariste de *Bear*, The Other Side Productions), Tristan Burgess (dessinateur de *Bear*), Bernie Mireault (auteur de *The Jam* et *Mackenzie Queen*, Matrix Graphic Series), Karat Bérol (scénariste de *Dimension X*) et, enfin, Marco Prud'Homme (dessinateur de *Dimension X*). Alors qu'ils en sont tous à leurs premiers pas dans leur carrière de bédéistes, ces derniers rejoignent les éditeurs et les auteurs-éditeurs mentionnés ci-dessus et profitent des structures éditoriales déjà mises en place pour donner forme à leurs œuvres. La création, en ce qui les concerne, représente leur activité unique dans le milieu des *comics* québécois.

Bref, l'apparition du *comic book* de superhéros original au Québec dépend de l'initiative d'une jeune génération de producteurs – tous des hommes, mise à part Karat Bérol – se dédiant tantôt à l'édition de bandes dessinées, tantôt à leur réalisation artistique, voire à ces deux activités simultanément. Dans tous les cas, l'édition indépendante et l'autoédition, à plus forte raison, représentent pour eux le moyen privilégié – sinon unique – pour accéder à une carrière éventuelle dans milieu de la bande dessinée de genre ou, encore, pour faire leur entrée dans le champ bédéesque québécois, canadien ou nord-américain. En ce sens, le parcours dans ce secteur éditorial de certains d'entre eux propulse leurs trajectoires individuelles. Yanick Paquette et Michel Lacombe, par exemple, travailleront pour Marvel Comics à partir de la deuxième moitié de la décennie 1990<sup>710</sup>. Yanick Champoux et Michel Lacombe coscénarisent aussi la série d'albums *L'Académie des chasseurs de prime*, publiée depuis 2009 chez Glénat. Par ailleurs, pour Mark Shainblum et Gabriel Morrisette, l'échec commercial de Matrix Graphic Series est contrebalancé par la reconnaissance sociale et politique de leur contribution à la bande dessinée canadienne. Un timbre postal à l'effigie de Fleur-de-Lys, personnage apparu pour la première fois dans la série *New Triumph...*, est émis par Postes Canada, en 1995<sup>711</sup>. De plus, en 2016, Shainblum s'est vu intronisé au Canadian Comic Book Hall of Fame, « a lifetime achievement award honouring Canadian comic book creators (artists, writers, cartoonists, editors and in some cases, publishers) for their contributions to comic books<sup>712</sup>. » Shainblum et Morrisette ont aussi publié deux albums

---

<sup>710</sup> Paquette est désormais à l'emploi de DC Comics et travaille, depuis 2017, sur la série *Wonder Woman : Earth One*; J. Siag. « Yanick Paquette : l'homme derrière *Wonder Woman*! », [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/livres/bd-et-livres-jeunesse/201702/10/01-5068340-yanick-paquette-lhomme-derriere-wonder-woman.php>, le 12 février 2017 (Page consultée le 27 avril 2018).

<sup>711</sup> Ce timbre fait partie d'une série soulignant la contribution des Canadiens à la bande dessinée de superhéros; D. Masse. « Superman au Grand Samedi des timbres », *La Presse*, le 7 octobre 1995, p. J6.

<sup>712</sup> The Joe Shuster Awards. « Canadian Comic Book Hall of Fame », *The Joe Shuster Awards. Canadian Comics Awards, News & Links*, [En ligne], <https://joeshusterawards.com/hof/> (Page consultée le 8 mai 2018).

de leur série humoristique *Angloman*<sup>713</sup> (1995, 1996), chez Nuage Éditions. Si l'édition de *comics* québécois originaux n'a jamais su s'imposer dans le paysage éditorial de la province, elle a donc néanmoins servi à lancer les carrières de bédéistes toujours actifs aujourd'hui, dans différents marchés.

### 3. Entre proximité et diaspora : le lectorat des *comics* de superhéros originaux

Le fait que certains producteurs de *comics* québécois connaissent des carrières dans les marchés internationaux (aux États-Unis, en Europe, au Canada anglais) n'est pas surprenant, si l'on tient compte des caractéristiques de leur premier lectorat. En effet, les *comics* de superhéros québécois originaux rejoignent des lecteurs de maints horizons, qui se distinguent d'ailleurs à plusieurs égards des lecteurs des bandes dessinées en français des Éditions Héritage et Bandes Dessinées Fantastiques. En se basant sur le courrier du lecteur reproduit dans le péri-texte des publications étudiées dans le présent chapitre, les pages suivantes préciseront les attributs du lectorat de *comics* québécois originaux pour en faire ressortir les traits distinctifs<sup>714</sup>. Il s'agira aussi de vérifier si, dans les faits, les lecteurs réels de ces œuvres et le lectorat que ciblent les éditeurs coïncident.

#### 3.1 Paramètres démographiques du lectorat

Étant donné que la majorité des séries originales comprises dans le présent corpus sont interrompues immédiatement après la parution de leur premier numéro, l'échantillon de lettres à analyser demeure mince. Seules les séries *New Triumph featuring Northguard* et *Mackenzie Queen*, chez Matrix Graphic Series, et *Omega Knights*, du côté d'Underground Comics, durent suffisamment longtemps pour que leurs éditeurs reçoivent et reproduisent les missives qui leur parviennent<sup>715</sup>. Néanmoins, les données recueillies en ce qui a trait aux 31 lecteurs ayant

<sup>713</sup> *Angloman* apparaît aussi dans 128 *strips* publiés dans le *Hour* (décembre 1996-janvier 1997), le *Montreal Mirror* (avril 1997-avril 1998) et *The Montreal Gazette* (1998-1999).

<sup>714</sup> Par souci de cohérence et de lisibilité, la réception des œuvres par le lectorat, qui repose en majeure partie sur des considérations esthétiques et identitaires soulevées aussi par le texte et le péri-texte de ces dernières, sera abordée au prochain chapitre.

<sup>715</sup> André Poliquin annonce, dans *Phoenix* n° 5, la publication d'un « courrier des lecteurs au #6 qui se nommera "COURRIER ENFLAMMÉ" », mais ledit numéro ne paraîtra jamais; A. Poliquin. *Phoenix*, n° 5 [...], p. 16.

correspondu avec ces deux maisons d'édition permettent de dégager quelques tendances plus évidentes<sup>716</sup>.

Tableau 16 : Les lecteurs de comics québécois de superhéros originaux

Matrix Graphic Series					
Nom	Âge	Sexe	Ville	Pays	Activité professionnelle dans le milieu des comics
Walt Dickinson	s/o	Masculin	Sudbury	Canada (Ontario)	Non
John Bell	33 ans	Masculin	Ottawa	Canada (Ontario)	Oui (critique, archiviste)
Ty Templton	23 ans	Masculin	Toronto	Canada (Ontario)	Oui (auteur)
Ron Rout Jr.	s/o	Masculin	Markham	Canada (Ontario)	Non
John O'Neil	s/o	Masculin	Ottawa	Canada (Ontario)	Non
Robert E. James	s/o	Masculin	Santa Ana	États-Unis (Californie)	Non
T. M. Maple (pseud.)	29 ans	Masculin	Weston	Canada (Ontario)	Oui (auteur de cinq comics)
Michael Décsi	s/o	Masculin	Tweed	Canada (Ontario)	Non
Mike Baron	36 ans	Masculin	Evanston	États-Unis (Illinois)	Oui (auteur)
David Darrigo	31 ans	Masculin	Toronto	Canada (Ontario)	Oui (auteur, scénariste)
Mike Sopp	s/o	Masculin	Erie	États-Unis (Pennsylvanie)	Oui (à la tête d'un club d'auteurs)
Will Shetterly	30 ans	Masculin	Minneapolis	États-Unis (Minnesota)	Non (auteur de science-fiction)
Dale Coe	s/o	Masculin	Cheshire	Royaume-Uni	Non (lecteur-expert)
John O'Neil	s/o	Masculin	Ottawa	Canada (Ontario)	Non
Scott Tilson	s/o	Masculin	Streetsville	Canada (Ontario)	Non
Marc Proulx	s/o	Masculin	Laval	Canada (Québec)	Non
Conrad P. Felber	s/o	Masculin	Sudbury	Canada (Ontario)	Non

<sup>716</sup> Les archives de Matrix Graphic Series comportent plusieurs lettres de lecteurs n'ayant pas été publiées dans les productions de la maison. Cela dit, ces lettres s'avèrent, pour la plupart, des propositions non sollicitées pour des séries de *comics*. Il est difficile, dans ces cas, de savoir si le lecteur a réellement lu les *comics* de l'éditeur montréalais, puisqu'il ne les mentionne généralement que de manière évasive. Pour cette raison, seules les lettres parues dans le péri-texte des œuvres seront analysées. Fait intéressant, certains portfolios envoyés à Matrix Graphic Series proviennent d'artistes étant liés de près ou de loin aux Éditions Héritage : Evens Joseph, Éric Thériault et Toufik (voir les troisième et quatrième chapitres de cette thèse).

Claude MacDuff	39 ans	Masculin	Montréal	Canada (Québec)	Non (auteur de science-fiction)
Carla Barbe	s/o	Féminin	Foley Hall	États-Unis (Californie)	Non
Nicholas Bureau	s/o	Masculin	Montréal	Canada (Québec)	Non
Sandy Resnick	s/o	Masculin	New York	États-Unis (New York)	Non
Rick Taylor	s/o	Masculin	s/o	Canada	Oui (auteur)
<b>Underground Comics</b>					
Walter Kogan	s/o	Masculin	Toronto	Canada (Ontario)	Non
Ed Delvin	s/o	Masculin	Montréal	Canada (Québec)	Non
George Rubin	s/o	Masculin	Baltimore	États-Unis (Maryland)	Non
Colin Williams	s/o	Masculin	Randolph	États-Unis (New Jersey)	Non
Steve Krawczuk	s/o	Masculin	Winnipeg	Canada (Manitoba)	Non
Richard Goldstein	s/o	Masculin	Staten Island	États-Unis (New York)	Non
Anthony Raccio	s/o	Masculin	Gary	États-Unis (Indiana)	Non
Raymond Boutin	s/o	Masculin	Vancouver	Canada (Colombie britannique)	Non
Heather Diabo	s/o	Féminin	Rowlett	États-Unis (Texas)	Non

Dans l'ensemble, tel qu'indiqué précédemment, les paramètres généraux des lecteurs recensés s'éloignent de ceux relevés auprès du lectorat de *comics* américains de superhéros traduits en français. Bien que l'âge de sept lecteurs seulement soit connu<sup>717</sup>, la tendance observée semble d'abord confirmer le vieillissement continu du lectorat, probablement reliée à l'apparition du marché direct et à la circulation d'œuvres *underground* qu'elle entraîne :

[...] beyond the economic and structural changes brought about indirectly by the direct distribution system there have been other, equally important, changes. Possibly the most important has been the shift in target audiences from a mass audience of adolescents and children to comic book fans, described by Dennis O'Neil as, on average, « twenty-four, male, and very literate<sup>718</sup>. »

<sup>717</sup> En fait, aucune lettre dépouillée ne révèle l'âge de son auteur. Les informations trouvées à ce sujet proviennent de sources biographiques concernant, parmi les lecteurs recensés, ceux ayant aussi une carrière professionnelle dans le domaine culturel; M. Lemire (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Des origines à 1980*, [En ligne], <http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/accueil.xsp?col=pre> (Page consultée le 13 avril 2018); J. J. Miller. « Comics Industry Birthdays », *Comics Buyer's Guide*, le 30 octobre 2010, [En ligne], <https://www.webcitation.org/5trAbNQWw?url=http://cbgextra.com/knowledge-base/for-your-reference/comics-industry-birthdays> (Page consultée le 13 avril 2018).

<sup>718</sup> M. Schulz. *Caped Commodities and Masked Memories : The American Comic Book Industry, Collective Memory, and the Superhero*, Mémoire (M.A.), Université Concordia, 2005, f. 9. La citation d'O'Neil provient de R. Pearson et W. Urrichio. « Notes from The Batcave : An Interview with Dennis O'Neil », *The Many Lives of Batman. Critical Approach to a Superhero and His Media*, Londres, British Film Institute, 1991, p. 29. Schulz précise qu'« O'Neil claims this information is based upon some market research done by DC Comics and direct market distribution companies. »

Si la présente thèse a montré que le lectorat juvénile traditionnel et les *fans* de *comics* de superhéros ne constituent pas deux groupes réellement distincts, il appert en effet que les éditeurs se tournent à cette époque vers la clientèle des *comic shops*, qui se compose dans une plus forte proportion de lecteurs adultes attirés par les œuvres à caractère mature qu'on y distribue. Ainsi, dans le petit groupe analysé, le plus jeune des sept lecteurs dont l'âge est connu a 23 ans, le plus vieux 39 ans et les cinq autres sont âgés de 29 à 36 ans. Qui plus est, la sous-représentation du sexe féminin parmi les lecteurs recensés perdure – deux lettres écrites par des lectrices ayant été reproduites par les éditeurs concernés. Les hommes adultes, en résumé, composent l'essentiel du lectorat tel qu'il est donné à voir dans le péri-texte des œuvres étudiées.

Le lieu où habitent des lecteurs connaît aussi une transformation notable, les frontières nationales se révélant plus perméables aux œuvres originales qu'aux traductions de *comics* superhéroïques. À l'exception de six bandes dessinées commanditées, les entreprises éditoriales étudiées dans la partie précédente de cette thèse limitaient toutes leurs activités au territoire québécois, surtout, et canadien-français. Certes, les Éditions Héritage et Bandes Dessinées Fantastiques ont été animées par des projets d'exportation en Europe francophone, mais la complexité des opérations et les frais associés à la distribution de leurs publications outre-mer semblent les avoir rapidement découragées. Qui plus est, les droits d'adaptation qui leur sont accordés n'autorisent pas la réédition des œuvres en anglais, contrairement aux pratiques observées en temps de guerre : cela s'avérerait contreproductif pour Marvel Comics et DC Comics, qui jouissent d'une présence importante dans les plus gros marchés anglophones depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle au moins<sup>719</sup>. Or, les éditeurs locaux de bandes dessinées superhéroïques originales ne se butent pas aux mêmes obstacles : la diffusion de leurs œuvres n'est soumise à aucune restriction territoriale et la proximité géographique du marché nord-américain anglophone rend ce dernier alléchant. En ce sens, le souhait de diffuser la bande dessinée québécoise de superhéros à l'intérieur de ce dernier explique certainement la présence dominante de l'anglais dans le corpus et, plus particulièrement, l'emploi

---

<sup>719</sup> En 1972, par exemple, Marvel Comics fonde la filiale Marvel UK pour le marché britannique. L'objectif derrière cette expansion est d'assouvir la demande des lecteurs pour des *comics* de superhéros en évitant les frais et les délais engendrés par le transport maritime ou aérien des publications. Marvel UK tâche donc principalement de rééditer en sol britannique, les publications de l'éditeur new-yorkais. Accessoirement, cette entreprise satellite sert aussi au recrutement d'artistes locaux (Alan Moore, John Wagner, Dave Gibbons, Steve Dillon, Grant Morrison, etc.), dont on publie les séries originales. Les activités de Marvel UK cessent en 1995, mais les séries en cours de production sont poursuivies par la maison d'édition italienne Panini; R. Sabin. *Comics, Comix & Graphic Novels...* [...], p. 132.

de cette langue par des éditeurs et les auteurs francophones<sup>720</sup>. Effectivement, les séries *Les Hérauts du Canada* et *L'Escadron Delta* (dans *Phoenix*) sont les représentantes uniques de la bande dessinée de superhéros québécoise francophone<sup>721</sup>, et toutes deux font l'objet d'une réédition en anglais. L'attrait du marché nord-américain anglophone s'avère donc indéniable, d'autant plus que, d'après Shainblum, la frontière américaine ne représente pas un obstacle insurmontable : « since we're carried by virtually *all* the major direct-sale distributors, distribution won't be a problem<sup>722</sup> [...] » D'ailleurs, les archives de l'éditeur montrent que 75% de sa clientèle se situe aux États-Unis, en 1985 et 1986<sup>723</sup>. Il n'est donc pas surprenant que les lecteurs québécois se trouvent en minorité au sein de l'échantillon recueilli. Quatre lecteurs sur 31 proviennent ainsi du Québec, tandis que 15 habitent au Canada anglais (dont 12 en Ontario), 11 aux États-Unis et un au Royaume-Uni. Parmi les lecteurs Québécois, un seul (Claude MacDuff) écrit à Matrix Graphic Series en français, ce qui amène d'ailleurs Shainblum à traduire sa lettre avant de la publier. Ces chiffres indiquent un changement majeur de l'identité du lectorat, issu d'aires culturelles exogènes, et indiquent entre autres que les éditeurs québécois de *comics* de superhéros originaux ont réussi là où les entreprises de traduction de *comics* américains ont échoué. Au contraire de ces dernières, qui ont rapidement laissé tomber l'ambition d'étendre leur marché outre-frontière, Matrix Graphic Series et Underground Comics parviennent à rejoindre un lectorat canadien étendu, voire un lectorat international, aidés par l'adoption presque unilatérale de l'anglais dans les œuvres<sup>724</sup>. En somme, si la production superhéroïque locale conserve une spécificité québécoise manifeste, comme le montrera le chapitre suivant, il en va différemment pour une part non négligeable de son public.

### 3.2 Un réseau de pairs

Quelques lecteurs de Matrix Graphic Series ont aussi la particularité de mener eux-mêmes des activités professionnelles dans le milieu du *comic book* nord-américain. Ainsi, quatre lettres sur les 27 reproduites dans les séries de l'éditeur montréalais proviennent de bédéistes offrant avis et

---

<sup>720</sup> L'usage de l'anglais, toutefois, n'est pas maîtrisé par tous les auteurs. *Canadian Ninja*, par exemple, comporte des erreurs de syntaxe rendant certains passages difficiles à comprendre : « Bo performs each new or know [sic] movement boldly, in full harmony with soul [sic], obtaining step by step the nine black dan [sic] of ninjinsu [sic] witchcraft. »; R. Beausoleil et N. Lagacé. *Canadian Ninja*, n° 1 [...], p. 2.

<sup>721</sup> La première moitié de *Corbo* n° 1 est rééditée en français, mais le récit complet demeure inédit dans cette langue.

<sup>722</sup> M. Shainblum et G. Morrisette. *Northguard*, n° 2, Montréal, Matrix Graphic Series, 1985, p. 37. La liste des distributeurs avec qui l'éditeur fait affaire se trouve en annexe.

<sup>723</sup> Bibliothèque et Archives Canada. « Fonds Matrix Graphic Series : Application for Aid to Periodicals », Cote R8299-0-8-E, Ottawa.

<sup>724</sup> La question de la langue employée dans les *comics* sera abordée dans le prochain chapitre.

conseils (Ty Templeton, Mike Baron, Dave Darrigo, Rick Taylor). À cela s'ajoutent deux lettres de romanciers de science-fiction (Will Shetterly et Claude MacDuff) et neuf lettres provenant de lecteurs-experts connus de la communauté des *comic books* de superhéros (John Bell (deux lettres), Mike Sopp, Dale Coe et T. M. Maple (cinq lettres)<sup>725</sup>). Ces cas portent à 15 le nombre de lettres en provenance d'auteurs ou d'instances critiques actives dans les cercles de la science-fiction et de la bande dessinée de superhéros.

Ce phénomène ne relève certainement pas du hasard; au contraire, la lettre écrite par le bédéiste Ty Templeton laisse penser que Shainblum sollicite activement l'avis de ses pairs au sujet de la série *New Triumph* : « Dear Mark : You asked for an impression of your new comic book NEW TRIUMPH featuring NORTHGUARD as soon as I had the time to give it a good read. [...] » En tant que nouveau joueur dans le champ de la bande dessinée canadienne, Matrix Graphic Series recherche donc l'encadrement de ses pairs. Ce faisant, il s'intègre en fait à une communauté de créateurs ou, pour reprendre le lexique développé par Bourdieu, il négocie publiquement sa place au sein du sous-champ bédéesque canadien, aidé dans cette quête par la sanction que lui octroient des agents jouissant d'une certaine autorité. John Bell, présenté par Shainblum comme « the former editor and publisher of BOREALIS Magazine and one of Canada's foremost authorities on science fiction, fantasy and comic books<sup>726</sup> », offre par exemple une critique enthousiaste de *New Triumph*... et de *Mackenzie Queen*. Selon lui, l'épisode inaugural de *New Triumph* présente, entre autres qualités, celle d'être une œuvre pertinente tant en ce qui concerne le traitement qu'elle réserve aux tensions contemporaines entre Canadiens anglais et Québécois que du point de vue de l'histoire de la bande dessinée canadienne :

---

<sup>725</sup> Le cas de T. M. Maple – aussi nommé The Mad Maple (Jim Burke de son vrai nom) –, surtout, est exceptionnel. En plus d'avoir contribué au *fanzine It's a Fanzine* (c. 1986) et d'avoir publié cinq numéros de la série *Captain Optimist* (1986-1989), cocrée avec Allen Freeman, ce lecteur canadien a écrit plus de 3 000 lettres destinées aux « Courriers du lecteur » de maints *comic books*, entre 1977 et 1994 (l'année de son décès). En 2014, les Joe Shuster Awards, qui récompensent annuellement les meilleures bandes dessinées canadiennes, ont créé un prix en son honneur. Le T. M. Maple Award est ainsi remis à « one person (living or deceased) selected from the Canadian comics community for achievements made outside of the creative and retail categories who had a positive impact on the community. »; Joe Shuster Awards. « New Award for 2014 : T.M. Maple Award », *The Joe Shuster Awards. Canadian Comics Awards, News & Links*, le 25 juin 2014, [En ligne], <https://joeshusterawards.com/2014/06/25/new-award-for-2014-t-m-maple-award/> (Page consultée le 13 avril 2018). Non sans humour, le cinquième numéro de *New Triumph*... inaugure une rubrique réservée uniquement à la correspondance de Maple : « T. M. Maple's reserved, permanent, eternal, never-to-be-revoked place of honour ».

<sup>726</sup> M. Shainblum et G. Morrisette. « Echoes of Triumph », *New Triumph featuring Northguard*, n° 2, Montréal, Matrix Graphic Series, 1985, p. 10.

« And Stand on Guard... » is a significant contribution to the growing body of SF inspired by Canada's uneasy political situation. You've approached a difficult and complex issue with a surprising degree of sensitivity. All in all, a very auspicious debut for a Canadian publisher with the courage to emulate our Golden Age comic companies by focusing on a Canadian super hero<sup>727</sup>.

*New Triumph*..., autrement dit, constitue pour Bell l'incarnation actuelle d'une tradition bédéesque nationale remontant à l'âge d'or de la bande dessinée canadienne<sup>728</sup>. Ce statut prestigieux conféré à la série par un spécialiste du médium confirme en quelque sorte la valeur de cette dernière et contribue potentiellement à légitimer<sup>729</sup> l'entreprise de Shainblum aux yeux de ceux qui reconnaissent l'autorité de Bell dans le champ bédéesque<sup>730</sup>.

L'attention ainsi accordée par Bell et d'autres pairs aux œuvres de Matrix s'inscrit par ailleurs dans un rapport de réciprocité profitant idéalement à tous les acteurs impliqués. Il n'est pas anodin, dans cette optique, que la rubrique de type « Courrier du lecteur » comprise dans *New Triumph* soit nommée d'après une suggestion envoyée par John Bell (« Echoes of Triumph »). L'honneur qui lui ainsi est octroyé – et qui consolide sa compétence en tant que lecteur, *fan* et critique de bandes dessinées auprès des autres lecteurs – agit comme un renvoi d'ascenseur, conscient ou non<sup>731</sup>. Dans la mesure où le capital symbolique correspond au « gradient de la légitimité conquise et acquise en fait de prestige aux yeux des pairs qui, étant aussi des concurrents impliqués dans la même lutte [pour ce capital] sont seuls habilités idéalement à l'appréhender, à l'apprécier et à la signifier sous

<sup>727</sup> J. Bell. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrisette. « Echoes of Triumph », *New Triumph featuring Northguard*, n° 2 [...], p. 10.

<sup>728</sup> Bell fait référence à l'époque des *Canadian whites* (1941-1947), qui sont des *comic books* canadiens publiés à très grand tirage durant la Deuxième Guerre mondiale. Les éditeurs canadiens de l'époque profitent alors de la législation temporaire interdisant l'importation de bien non-essentiels en provenance des États-Unis pour investir le marché laissé vacant par la disparition momentanée des *comics* américains.

<sup>729</sup> J'emprunte la notion de légitimation à Anthony Glinier, qui la définit comme suit : « La *légitimation* sera donc comprise comme un ensemble de processus par lequel un champ confère une certaine valeur à une œuvre, un acteur, un mouvement, etc., cette valeur dépendant de la dynamique propre au champ investigué. »; A. Glinier. « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIXe siècle », *CONTEXTES*, [En ligne], <https://journals.openedition.org/contextes/4325>, le 26 mai 2009 (Page consultée le 15 mai 2018).

<sup>730</sup> Quoiqu'incertaine, cette autorité, comprise comme un « crédit accumulé » rendant crédible et acceptable le jugement rendu par Bell au sein du champ bédéesque, est sans doute consolidée par le statut professionnel de Bell, qui est archiviste spécialisé dans les *comics* canadiens à Bibliothèques et Archives Canada, de 1985 à 2011; Bibliothèque et Archives Canada. « John Bell collection of Canadian comic books », *Bibliothèques et archives Canada*, [En ligne], [http://amicus.collectionscanada.ca/aaweb-bin/aamain/itemdisp?sessionKey=999999999\\_142&l=0&d=2&v=0&lvl=1&itm=43693783](http://amicus.collectionscanada.ca/aaweb-bin/aamain/itemdisp?sessionKey=999999999_142&l=0&d=2&v=0&lvl=1&itm=43693783) (Page consultée le 19 avril 2018). Au sujet de la notion d'autorité, voir : P. Durand. « Capital symbolique », *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, [En ligne], <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/39-capital-symbolique> (Page consultée le 19 avril 2018).

<sup>731</sup> Ajoutons à ce titre qu'en 1986, Bell devient le directeur et l'auteur principal du seul ouvrage non fictionnel publié par l'éditeur, soit le répertoire bibliographique *Canuck Comics. A Guide to Comic Books Published in Canada (1941-1985)*, paru sous la bannière Matrix Books.



diverses formes<sup>732</sup> », la cooptation mutuelle qui s'effectue entre Bell et Shainblum prend la forme, en somme, d'un échange de services. Dans le même ordre d'idées, le « Courrier du lecteur » de *Mackenzie Queen* est nommé d'après une suggestion envoyée par l'auteur de fanzine Walt Dickinson, qui, quelques mois auparavant, avait écrit une lettre élogieuse à propos du premier numéro de la série *New Triumph*... :

[...] As I was saying before, this is a class act. I knew you were a good writer from your work in ORION and your first issue only further proves my point. Needless to say (but I'll do it anyway) Gabriel's art is even better than I imagined as well. I say these things out of genuine admiration I assure you<sup>733</sup>...

La relation transactionnelle, sur le plan symbolique, entre Shainblum et Dickinson va même plus loin, ce dernier couvrant en effet les activités de Matrix Graphic Series dans son propre fanzine. En soulignant l'entrevue donnée par trois membres de Matrix Graphic Series à Dickinson, Shainblum assure en retour la promotion de cette publication :

Well, there's nothing like participating in your first interview to make you feel like an « official » comics creator. I've *conducted* a few interviews in my time, both for my own ORION Magazine and lately for David Anthony Kraft's COMICS INTERVIEW, but the sensation of being at the business end of the microphone is unique. Walt Dickinson, editor and publisher of IT'S AMAZINE!, a new comics fanzine published in the wilds of Northern Ontario, spoke with myself, Gabriel [Morrisette] and Bernie [Mireault] one fine Sunday afternoon for well over an hour (I'd hate to *see his* phone bill!). Walt has informed me that he will send a copy of issue No. 3, featuring the interviews and a Gabriel Morrisette NORTHGUARD cover, to anyone for a couple of stamps (Canadian or U.S.). Be very nice and he may even send a copy of issue No. 2 with a Mike Baron interview<sup>734</sup>!

Tel que Shainblum l'exprime, cette entrevue opère chez lui un changement de statut, le *fan* de *comics* réalisant qu'il est passé du côté des producteurs. Du même coup, le rôle d'interviewés joué le temps d'un après-midi par Shainblum, Morrisette et Mireault « officialise » la place de la maison d'édition et des créateurs qui y sont publiés dans le champ bédéesque, leur existence étant reconnue, pour la première fois, hors des pages de leurs propres *comics* (c'est-à-dire ailleurs que dans le péritexte des œuvres). Selon la même logique, le fanzine de Dickinson court aussi la chance de gagner en crédibilité grâce à la contribution de ces bédéistes (semi-)professionnels jouissant déjà de la faveur de quelques pairs (Bell, Templeton, Baron...).

<sup>732</sup> P. Durand. « Capital symbolique », *Socius* [...], [En ligne] <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/39-capital-symbolique>, (Page consultée le 20 avril 2018).

<sup>733</sup> W. Dickinson. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrisette. « Echoes of Triumph », *New Triumph featuring Northguard*, n° 2 [...], p. 10.

<sup>734</sup> M. Shainblum. « Murphy's Lawyer. The Curse of Issue Three », dans M. Shainblum et G. Morrisette. *New Triumph featuring Northguard*, n° 3 [...], deuxième de couverture.

Les exemples de ce type sont nombreux<sup>735</sup> et se manifestent parfois même au sein de séries concurrentes. Dans le péritexte de *Corbo* n° 1, l'auteur Roge<sup>736</sup> complimente ainsi l'artiste Bernie Mireault, qui aurait contribué à la création de Sword in Stone Productions : « [...] a very special thanks to one person I believe is one of the most original writer-Artist in the medium today; Bernie Mirault [sic]. If you haven't read the Jam, you're missing out on one of the best books around<sup>737</sup>. » Dans ce cas comme dans les précédents, il semble que les rapports entre pairs, tels qu'ils se déclinent dans le péritexte éditorial et lectoral des séries étudiées, s'inscrivent dans une démarche fondée sur la collaboration et la collégialité<sup>738</sup>. On peut envisager que la cooptation réciproque entre agents soit alors dictée par un instinct de survie, en ce sens qu'elle viserait d'abord à renforcer la position des éditeurs de *comics* québécois et canadiens-anglais dans un secteur éditorial historiquement peu viable, étant donné sa domination par des entreprises américaines. Elle consoliderait ensuite, dans une perspective transnationale, le développement de la sphère indépendante en effervescence en Amérique du Nord. En témoignent l'apport d'artistes « rivaux » aux œuvres de Matrix Graphic Series<sup>739</sup> de même que les publicités pour des productions concurrentes trouvées dans les fascicules publiés par Matrix Graphic Series<sup>740</sup> : *Ms. Tree*, *The Original* (Renegade Press, Californie), *The Southern Knights* (Fictioneer Books, New York), *Star Ride and the Peace Machine* (Star Rider Productions, Cambridge), *Lloyd Llewellyn* (Fantagraphics Books, Californie), *Captain Confederency* (SteelDragon Press), etc. La relation cordiale établie avec des auteurs/éditeurs alternatifs du Canada et des États-Unis comme Mike Baron et Richard Comely, reposerait, en d'autres mots, sur la volonté de préserver une partie de l'espace commercial et culturel que s'accaparent presque en totalité les éditeurs *mainstream* comme Marvel et DC

---

<sup>735</sup> *New Triumph...* et *Mackenzie Queen* reçoivent aussi des lettres laudatives de David Darringo, Rick Taylor et W. Shetterly, dont les œuvres respectives sont à leur tour louangées par Shainblum et Mireault.

<sup>736</sup> Il s'agit probablement du pseudonyme de Roger M. Broughton, propriétaire de Sword in Stone Productions.

<sup>737</sup> Roge. « Publisher's Notes », *Corbo*, n° 1, Montréal, Sword in Stone Productions, 1987, deuxième de couverture.

<sup>738</sup> Ces rapports se poursuivent, pour certains, dans la sphère privée. Ainsi, André Poliquin et Mark Shainblum entretiennent une amitié qui les amène à correspondre et à s'échanger des encouragements; Bibliothèque et Archives Canada. « Fonds Matrix Graphic Series », Cote R8299-0-8-E, Ottawa.

<sup>739</sup> Ty Templeton (*Stig's Inferno*, Vortex Comics) conçoit, avec Tetsuo Kadonaga, le logo de la série *New Triumph*, Dan Day (*Detective Comics*, DC Comics) et Peter Hsu (*Quadrant*, Malibu Comics) réalisent quelques illustrations de couverture, etc.

<sup>740</sup> Ces publicités sont facturées aux éditeurs concernés (au coût de 110 \$ pour une page pleine, en 1986), mais le fait demeure singulier; on imagine mal Marvel Comics annoncer les œuvres de DC Comics...; Bibliothèque et Archives Canada. « Fonds Matrix Graphic Series », Cote R8299-0-8-E, Ottawa.

Comics<sup>741</sup>. Toutefois, si tels sont les objectifs poursuivis par Shainblum et ses pairs, un double constat d'échec s'impose *a posteriori*. La plupart des entreprises éditoriales nées entre les années 1975 et 1985 ont dû fermer leurs portes en 1987, lorsque le marché des *comics* alternatifs et indépendants nord-américains s'est trouvé complètement saturé<sup>742</sup>. Faute de revenus satisfaisants, les auteurs québécois de bandes dessinées de superhéros ont alors été nombreux à se tourner vers des éditeurs américains (alternatifs et *mainstream*) aux reins plus solides. La maison d'édition Caliber Press, sise au Michigan, a ainsi accueilli les transfuges de Matrix Graphic Series (Mark Shainblum, Bernie Mireault, Gabriel Morrisette)<sup>743</sup>, tandis que les artistes de The Other Side Productions (Yannick Paquette, Michel Lacombe) se sont dirigés du côté de Marvel Comics.

Bref, si l'on revient au lectorat des *comics* de superhéros québécois, il apparaît que ce dernier ne correspond pas en tout point aux profils lectoraux décrits dans les chapitres précédents. D'après les quelques données disponibles, il s'avère considérablement plus âgé et s'étend sur un territoire élargi. De plus, la communauté de lecteurs subit une transformation importante en accueillant des acteurs issus du milieu de la bande dessinée, et plus spécialement du *comic book*. Aux *fans* s'ajoutent désormais des agents (producteurs, critiques) soucieux de la viabilité de leurs activités et, plus largement, du marché restreint où ils évoluent. Ces préoccupations conditionnent en somme

---

<sup>741</sup> En effet, Baron se montre particulièrement encourageant à l'égard de *New Triumph...* et la critique qu'il en fait se veut constructive. Par exemple, ce dernier suggère à Morrisette de modifier quelques éléments de son dessin pour en améliorer le rendu : « I wish Gabriel was a little further along than he is, because the art was a mite sketchy and amateurish. I can tell that if he keeps working he'll overcome that soon. In the meantime, if you're going to do black and white, you should emphasize a heavier graphic look – more solid blocks of black and most importantly Gabriel should experiment with a simpler inking technique. All his scratchy little feathering marks simply don't work. These are comments just to help you along, because you guys have already done an outstanding job getting the book off the ground. »; M. Baron. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrisette. « Echoes of Triumph », *New Triumph...*, n° 2 [...], p. 37. Cet extrait laisse croire qu'au-delà d'une possible lutte symbolique entre des vétérans de la bande dessinée alternative et de nouveaux venus, dans un marché somme toute restreint, se dégage une volonté – feinte ou réelle – d'encadrer le travail de bédéistes débutants. La réponse de Shainblum à la lettre de Baron traduit en ce sens l'humilité des cocréateurs de *New Triumph...* et leur respect pour le maître et ses conseils : « As you may guess, this letter meant a lot to us. Gabriel is already starting to smooth out some of the inking points you raised, and I hope I'm likewise working some of the rough edges from my plotting. »; M. Shainblum. « Echoes of Triumph », *New Triumph...*, n° 2 [...], p. 37. Peu importe la sincérité de Shainblum, l'échange entre lui et Baron – que l'auteur et éditeur accepte de publier – donne l'impression qu'une relation de mentorat, certes rudimentaire, se développe entre eux. D'ailleurs, le fonds Matrix Graphic Series témoigne de la longue correspondance entre Shainblum et Baron, mais aussi entre l'éditeur québécois et Richard Comely, le créateur du superhéros canadien Captain Canuck; Bibliothèque et Archives Canada. « Fonds Matrix Graphic Series », Cote R8299-0-8-E, Ottawa.

<sup>742</sup> J. Bell. *Invaders from the North* [...], p. 131-132.

<sup>743</sup> Les séries *New Triumph...* (repabliée *Northguard*), *Mackenzie Queen* et *The Jam* y sont poursuivies par leurs auteurs.

la nature des rapports entre agents, caractérisés par une convivialité supplantant toute forme de rivalité, du moins dans l'espace public que constitue le péritexte éditorial.

\*\*\*

Vers la fin des années 1960, les conditions sont réunies afin que se développe la bande dessinée québécoise dans son ensemble, mais surtout la bande dessinée indépendante de tous genres. Par conséquent, un marché et des esthétiques (visuelles et narratives) alternatives se forment à partir des modèles américains. En assurant le passage des *comics underground* dans l'aire culturelle québécoise, le courant contreculturel maintient effectivement la proximité entre les pendents américain et québécois du médium. Ainsi, dans la Belle province comme aux États-Unis, on assiste à une « maturation » de la bande dessinée rendue possible par le rejet des pratiques *mainstream* et des contraintes artistiques de cette industrie – mue jusqu'alors par la logique et les méthodes dominantes des éditeurs de grande diffusion. La sphère alternative qui grandit et s'oppose alors à la bande dessinée de masse, principalement incarnée aux États-Unis et au Canada par les *comic books*, accueille rapidement des auteurs privilégiant une liberté de création quasi absolue<sup>744</sup> et un réseau de librairies spécialisées les soutenant. Néanmoins, au cours des années 1980, les tensions entre les sphères *mainstream* et alternatives s'atténuent au point où celles-ci entrent en contact et se nourrissent mutuellement de leurs acquis respectifs. De cette rencontre émergent, entre autres, des éditeurs indépendants s'appropriant les genres fondateurs de la bande dessinée industrielle nord-américaine (la romance, l'horreur, la science-fiction et, bien entendu, le superhéros).

Au Québec, une génération de producteurs faisant son entrée dans le milieu de la bande dessinée tire avantage de ce contexte favorable en fondant des entreprises éditoriales de petite taille. Les stratégies commerciales qu'elles déploient, toutefois, ne donnent pas les fruits escomptés. Peu viables à court ou à moyen terme en raison des faibles revenus qu'elles parviennent à générer, ces maisons d'édition n'arrivent pas à s'implanter durablement dans les marchés québécois, canadien et américain qu'elles ciblent. Mais leur évanescence ne diminue en rien l'impact déterminant qu'elles ont sur les trajectoires professionnelles de nombreux producteurs ayant accompli leurs premiers faits d'armes grâce aux *comics* québécois de superhéros. Les carrières de ces éditeurs,

---

<sup>744</sup> Mark Shainblum soutient par exemple que « Matrix began as an expression of creative freedom. »; M. Shainblum. Lettre envoyée au Conseil des arts du Canada, le 6 février 1986, dans Bibliothèque et Archives Canada. « Fonds Matrix Graphic Series », Cote R8299-0-8-E, Ottawa.

scénaristes et illustrateurs se voient ainsi propulsées sur la scène internationale. L'embauche de Yannick Paquette par Marvel Comics et, à plus forte raison, le passage des séries de Matrix Graphic Series aux mains de l'éditeur américain Caliber Press poussent d'ailleurs la réflexion sur le transfert culturel du genre superhéroïque dans une nouvelle avenue. S'il apparaît évident que, depuis les années 1940 jusqu'au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, les *comics* de superhéros font l'objet d'adaptations facilitant leur intégration dans l'aire culturelle québécoise, il semble que ces derniers exemples inscrivent ledit transfert dans une relation de mouvement réciproque, en entraînant le passage des *comics* de superhéros québécois et de leurs créateurs dans l'aire américaine.

Dans cette optique, l'analyse du lectorat des *comics* québécois de superhéros fournit déjà, pour la période étudiée, deux indices du déplacement de cet objet vers un marché élargi, c'est-à-dire non plus délimité par les frontières nationale, géographique et linguistique de la Belle province. Les lecteurs répertoriés, en effet, proviennent majoritairement des marchés anglophones (le Canada, les États-Unis et la Grande-Bretagne), lesquels sont justement ceux que les éditeurs présentés souhaitent prendre d'assaut. Par ailleurs, la présence des pairs (auteurs, éditeurs et critiques) au sein du lectorat de Matrix Graphic Series vise à consolider davantage la place occupée par cet éditeur – et ses correspondants – dans ces marchés exogènes. Une fraternité réunit ainsi plusieurs de ces agents et encourage des relations d'ordre transactionnel, plutôt que conflictuel, malgré le fait que les éditeurs investissent tous des créneaux similaires, voire concurrents. Une alliance se crée de telle sorte que tous tirent profit d'une collégialité faisant office de défense contre la domination du marché par les géants de l'édition de *comic books*. Tels les superhéros qu'ils mettent en scène dans leurs publications, ces éditeurs s'allient donc afin d'affronter un ennemi commun et surpuissant.

## CHAPITRE VII

### IDENTITÉS TROUBLES : LE SUPERHÉROS QUÉBÉCOIS ET SES (RE)DÉFINITIONS

Avant l'apparition des premiers éditeurs de *comics* de superhéros québécois originaux, au milieu des années 1980, les Éditions Héritage avaient déjà tenté à quelques reprises de s'approprier le genre qu'elles ont fortement contribué à importer dans l'aire culturelle québécoise. Effectivement, la présente thèse a montré que la maison Héritage s'avère de plus en plus intéressée par la bande dessinée locale, au fil de son histoire, au point de vouloir s'impliquer dans son développement : en créant un cours de dessin, en lui dédiant moult livraisons de la rubrique « H. Magazine » et en offrant une certaine visibilité aux artistes en herbe. Ce penchant pour la bande dessinée québécoise se manifeste d'ailleurs hors du péritexte des *comics* en traduction que publie l'éditeur, ce dernier proposant à quelques reprises des séries originales se rangeant, en partie du moins, sous l'égide du genre superhéroïque. Le fascicule *Québec Humour*, paru en 1979, comporte par exemple une satire des *comics* de superhéros réalisée par Robert Schoolcraft, intitulée *Capitaine Québec et Langlais*. Deux séries pour la jeunesse, *Sharade* (1974) et *Capitaine Cosmos* (celle-ci étant basée sur le jeu-questionnaire télévisuel les *Satellipopettes*<sup>745</sup>, 1980-1981), présentent quant à elles des protagonistes munis de superpouvoirs, mais évoluant dans un univers science-fictionnel. Ce mariage des genres caractérise aussi la série *Stranox*, réalisée par André Poliquin et publiée dans quelques fascicules des *comic books Star Wars*. Il se poursuit par ailleurs dans certains récits mis en scène dans les deux seuls numéros de la revue *Odyssée* (1979), destinée à un lectorat adulte.

Cette production superhéroïque certes modeste s'avère significative, du point de vue de l'histoire du genre au Québec, et ce pour trois raisons. Elle annonce d'abord la création d'une déclinaison parodique de la bande dessinée de superhéros, laquelle sera exploitée par de nombreux auteurs et éditeurs dans les années qui suivront<sup>746</sup>. Elle donne aussi son impulsion à l'œuvre d'André Poliquin, qui occupe une place importante dans le présent corpus. Surtout, elle présente les compromis identitaires et génériques qui marqueront les récits superhéroïques publiés au Québec entre 1984 et 1995, auxquels s'attardera le présent chapitre. Après s'être penchée sur l'ascendance

---

<sup>745</sup> Cette émission pour la jeunesse animée par Claude Steben a été diffusée de 1975 à 1985 sur les ondes de Télé-Métropole (TVA).

<sup>746</sup> On peut penser, entre autres, au *Capitaine Kébec* de Pierre Fournier, à *Supperman Is Dead* de Al + Flag, ou aux nombreuses parodies parues dans les revues humoristiques *Croc*, *Safarir* et *Délire*.

américaine et *mainstream* de ces récits, l'analyse révélera comment les influences des producteurs locaux se voient confrontées, à partir du milieu des années 1980, à une québécoité, une canadienneté et une singularité artistique présentées comme des éléments de distinction sociologique<sup>747</sup> et de différenciation commerciale<sup>748</sup>.

## 1. Les ascendances américaines du superhéros québécois

Les *comics* américains circulant sur le territoire québécois, que ce soit en version originale ou, à plus forte raison, sous la forme de rééditions françaises publiées par des éditeurs québécois (Éditions Héritage, Bandes Dessinées Fantastiques) et européens (Arédit, Lug, Semic) ont façonné les modèles qui s'imposent aux créateurs locaux, au moment de produire eux-mêmes des bandes dessinées superhéroïques originales. Le chapitre précédent a montré comment le champ des *comics* américains – premier modèle en question – a fourni une certaine structure aux marchés bédésques canadien et québécois, dont les librairies spécialisées et les maisons d'édition indépendantes constituent les principales fondations. Le contenu des œuvres elles-mêmes participe aussi de cette filiation qui, sans déterminer absolument les paramètres narratifs et visuels du catalogue superhéroïque québécois, définit la matrice où ce dernier se développe. La parenté entre les *comics* américains et québécois s'observe clairement, pour cette raison, à travers les relations transtextuelles qui les unissent. L'architextualité, l'intertextualité et la paratextualité<sup>749</sup>, en

---

<sup>747</sup> Denis Saint-Amand, d'après Pierre Bourdieu et Nathalie Heinich, décrit la distinction comme « une opération menée par les sujets sociaux : celle par laquelle ils distinguent, notamment, entre ce qui est beau et laid, c'est-à-dire par laquelle ils font le départ entre ce qu'ils jugent légitime ou non. » Il s'agit aussi du « résultat de cette opération : l'opération de sélection produit des effets de distinction liés aux deux sèmes inhérents à la polysémie du terme – c'est-à-dire que, par la catégorisation qu'ils produisent, les individus sont à la fois rendus distincts (*différents*) et/ou distingués (*élégants*). »; D. Saint-Amand. « Distinction », *Socius : ressources sur le littéraire*, [En ligne], <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/62-distinction> (Page consultée le 25 mai 2018).

<sup>748</sup> D'après le professeur Bertrand Bathelot, la différenciation, du point de vue commercial, consiste en « une politique produit et / ou communication par laquelle une entreprise va différencier son produit vis-à-vis de ceux de la concurrence. »; B. Bathelot. « Définition : Différenciation », *Définitions marketing : L'encyclopédie illustrée du marketing*, [En ligne], <https://www.definitions-marketing.com/definition/differenciation/> (Page consultée le 25 mai 2018). Il s'agit en somme d'un processus de démarcation (au sens de « séparation ») par rapport aux produits similaires offerts par des entreprises concurrentes.

<sup>749</sup> L'analyse ne tiendra pas compte des deux autres formes de la transtextualité, soit l'hypertextualité et la métatextualité. L'hypertextualité, d'abord, n'est pas présente dans le corpus, si on la comprend au sens strict de « relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Ensuite, la métatextualité, en tant que « relation de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer », occupe une place anecdotique dans le corpus. Elle n'est recensée que dans *Phoenix* n° 4 : où l'Escadron Delta prend possession de sa

particulier, traversent le corpus étudié, qui se positionne dans une relation taxinomique « implicite<sup>750</sup> » par rapport à son homologue américain tout en adoptant les contours physiques de ce dernier et en le sollicitant plus ponctuellement dans un jeu de références explicites.

### 1.1 Occurrences architextuelles de la filiation

La notion d'architexte, définie par Genette comme « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier<sup>751</sup> », souffre d'une imprécision attribuable à son caractère intuitif. L'architexte, au contraire des autres formes de la transtextualité (intertextualité, paratextualité, métatextualité et intertextualité), ne rassemble pas d'éléments tangibles et immuables; sa forme toujours incomplète repose sur des préconceptions appelées à évoluer, comme l'explique Matthieu Letourneux, selon les expériences et les goûts du lectorat :

Certes, lorsqu'on lit dans une série, quand on entre dans une librairie pour s'acheter un roman d'*heroic fantasy*, ou quand on écrit une œuvre de genre, on suppose une relation contrainte de l'œuvre à l'architexte. Mais ces traits qui déterminent l'architexte restent vagues (puisque nous nous contentons le plus souvent d'une définition intuitive) et le corpus sur lequel repose notre conception du genre est, bien souvent, indéfini. Non seulement personne ne connaît *tous* les romans policiers ou sentimentaux, mais nous ne saurions dire quelles sont les œuvres sur lesquelles nous appuyons notre définition de ces genres. De même, dans le cas d'un effet de sérialité liée à un support ou à un mode de distribution (feuilleton, fascicule, *pulp*), les dimensions du corpus et la posture du lecteur face à la série (sa façon d'en tenir compte) rendent difficile – et souvent impossible – une saisie de l'ensemble des intertextes. Il en est de même pour les sérialités éditoriales. Lorsqu'un auteur ou un lecteur se réfère à une collection, il n'a généralement pas en tête la totalité des titres (des intertextes), mais un petit nombre d'entre eux seulement. Pour le reste, il se réfère à un ensemble vague et indéfini qui est, par-delà chacun des titres ou leur ensemble, « l'effet collection » (c'est-à-dire l'architexte)<sup>752</sup>.

S'il faut traiter l'architexte avec prudence, parce qu'il n'est jamais réellement arrêté et parfaitement identifiable, l'analyse de l'architextualité demeure néanmoins opératoire. En tant que mise en relation d'un spécimen à un ensemble d'œuvres, elle permet, dans le cas présent, de dégager ce qui constitue, pour les créateurs étudiés, les poncifs d'une œuvre superhéroïque. La filiation architextuelle, autrement dit, se construit à partir de matériaux communs à une majorité de textes

---

nouvelle voiture, baptisée la Delta Mobile. En entendant ce nom, la Veuve Noire demande à ses compagnons si « ça ne ferait pas un peu cliché », brisant un instant l'illusion référentielle par cette allusion aux autres véhicules associés au genre superhéroïque, dont la célèbre Batmobile de Batman; G. Genette. *Palimpsestes* [...], p. 11, 13; A. Poliquin. *Phoenix*, n° 4 [...], p. 20.

<sup>750</sup> G. Genette. *Palimpsestes* [...], p. 12.

<sup>751</sup> G. Genette. *Palimpsestes* [...], p. 7.

<sup>752</sup> M. Letourneux. *Fictions à la chaîne* [...], p. 40-41.



et, pour cette raison, offre une vision plus précise des ancrages esthétiques s'avérant inaliénables pour les producteurs québécois.

### *Variations sur le même thème : le protagoniste*

Les *comics* de superhéros originaux suivent les balises narratives érigées depuis plusieurs décennies par les productions américaines, tant en ce qui concerne le personnage superhéroïque que la structure du récit qui le met en scène. Rappelons que, d'après Peter Coogan, le genre et le personnage superhéroïques se définissent selon le triptyque mission-identité-pouvoir :

The superhero's *mission* is to fight evil and protect the innocent. This fight is universal, prosocial and selfless. The superhero's mission must fit in with the existing professed mores of society, and it must not be intended to benefit or further the superhero.

[...] *Powers* – or superpowers, to emphasize the exaggeration inherent in the superhero genre – are often put forward as the central, defining element of the superhero; they put the *super* in superhero. They are all those abilities and qualities that raise a person's performance above that of ordinary people.

[...] The *identity* convention is the clearest marker of the superhero genre. The identity is composed of two elements : the *code name* (e.g. « Superman » and « Spider-Man »), with the secret identity being a customary counterpart to the code name (e.g. “Clark Kent” and “Peter Parker”), and the *costume*<sup>753</sup>.

De manière générale, la plupart des *comics* du corpus répondent parfaitement à ces critères génériques qui prédéterminent leurs récits. La mission de Northguard et de l'Escadron Delta, par exemple, est de protéger la population québécoise d'attaques terroristes orchestrées par des organisations religieuses et militaires étrangères. Les Omega Knights, quant à eux, luttent contre une secte composée de sorciers opérant dans les sous-terrains montréalais et laurentiens, tandis que Mackenzie Queen tente d'empêcher une invasion extraterrestre. Peu importe qui sollicite leur aide – qu'il s'agisse d'instances gouvernementales, de philanthropes ou d'êtres surnaturels, ces superhéros n'hésitent pas à porter secours à leurs concitoyens, parfois au péril de leur vie. Le dévouement absolu des personnages, en effet, entraîne dans certains cas leur sacrifice. Par exemple, au cours de la seconde aventure de l'Escadron Delta<sup>754</sup>, trois de ses membres (Cybern, Célesta et Condor) périssent aux mains de soldats du groupe paramilitaire Varan. Ces lourdes pertes, pourtant, n'empêchent pas l'équipe de poursuivre son combat contre le Mal et l'héroïsme des personnages, dans ces circonstances, se mesure au courage et à la résilience dont ils témoignent devant la mort de leurs coéquipiers et, ultimement, devant la possibilité de leur propre trépas. Par

<sup>753</sup> P. Coogan, « The Hero Defines The Genre [...] », p. 4-6.

<sup>754</sup> Il s'agit du récit publié dans les cinq numéros de la revue *Phoenix*. La première aventure du groupe a lieu dans les pages des *comics* Héritage.

ailleurs, tous les superhéros québécois à l'exception de The Jammer<sup>755</sup> possèdent des superpouvoirs typiques du genre (vol, projection de rayons laser, télépathie et télékinésie, réflexes surhumains, manipulation de la magie, force accrue, etc.). Excepté Mackenzie Queen, l'ensemble de ces personnages opte aussi pour une identité superhéroïque reposant sur un nom de code et un costume facilement reconnaissable. Si les membres des Hérauts du Canada (Polaris, Commando, Pulsar, Angel, Paragone, Firefox et Gazelle) revêtent un uniforme blanc, rouge et noir, par exemple, ceux de l'Escadron Delta préfèrent les costumes représentant leurs pouvoirs et leurs identités respectives. Ninja, ainsi, porte le Shinobi-shozoku traditionnel, alors que Dark Raven enfle un masque noir et des ailes évoquant une corneille. Essentiellement, les personnages superhéroïques québécois réitèrent donc les préceptes construits par la masse des *comics* américains qui les précèdent. Cela s'avère, même en considérant que Mackenzie Queen et The Jammer, personnages de l'éditeur Matrix Graphic Series, dérogent partiellement aux codes fondamentaux du genre. Si le premier est dépourvu de costume et le second de superpouvoirs, ces manques sont compensés par une insistance accrue sur l'un ou l'autre des éléments du triptyque identifié par Coogan. Ainsi, Mackenzie Queen ne requiert pas d'identité secrète, son omnipotence le gardant de toutes les menaces. De son côté, The Jammer apparaît comme un personnage motivé par une mission prosociale d'autant plus noble qu'elle représente pour lui un défi et un danger réels : sans pouvoir spécial pour se défendre, The Jammer court d'énormes risques chaque fois qu'il affronte ses ennemis. Comme pour Mackenzie Queen, l'adhésion incomplète aux conventions génériques renforce en fait sa posture superhéroïque.

Bref, ces trois fondements génériques respectés en grande partie par les créateurs québécois constituent en quelque sorte les « règles du jeu » auxquelles réfère Thomas Schatz dans son étude des genres cinématographiques. Rappelons en effet que selon Schatz, tel qu'exposé dans l'introduction de cette thèse,

[...] genre experience, like all human experience, is organized according to certain fundamental perceptual processes. As we repeatedly undergo the same type of experience we develop expectations which, as they are continually reinforced, tend to harden into "rules". The clearest example of this process in any culture is in its games. A game is a system of immutable rules (three strikes in baseball) and components determining the nature of play. Yet no two games in a sport are alike, and a theoretically infinite number of variations can be played within the "arena" that the rules provide<sup>756</sup>.

<sup>755</sup> Ce héros est le protagoniste du fascicule *The Jam Special*.

<sup>756</sup> T. Schatz. *Hollywood Genres* [...], p. 16.

Les récits superhéroïques québécois reprennent à leur compte la dualité définissant le genre comme un système régulé, mais composé d'une variété pratiquement infinie d'itérations spécifiques. Ce faisant, ils se conforment autrement dit aux prescriptions conférant au genre son unité, ne manifestant leur différence qu'à l'intérieur des frontières tracées par les éditeurs dominant le marché nord-américain.

### *L'âge sombre gagne le Québec*

Tant dans les sphères *mainstream* qu'alternatives, les productions américaines figurant au sommet des palmarès de vente, au cours de la décennie 1985-1995, appartiennent majoritairement à l'esthétique *grim and gritty*. *X-Force* (Marvel), *WildC.A.T.S.* (Maliby), *Spawn* (Image) et *Superman* (DC), par exemple, se présentent à l'époque comme des bandes dessinées « matures » en misant, entre autres ressorts narratifs et visuels, sur la mise en scène explicite de la violence. Sans doute inspirées par les *comics* produits aux États-Unis, les bandes dessinées québécoises de superhéros adoptent, avec plus ou moins de conviction, ce courant dont le lectorat nord-américain semble friand. Tous les *comics* québécois de superhéros s'inscrivent ainsi dans cette tendance, quelques-uns conservant une pudeur qui les rapproche davantage des grands éditeurs américains et d'autres tirant profit des libertés et de l'audace permises par l'édition indépendante.

Le premier impact de cette esthétique sur les *comics* québécois est de taille, puisqu'il concerne la nature, les motivations et la mission générale de certains superhéros. Nous avons vu précédemment que la plupart des protagonistes mis en scène dans la production superhéroïque locale étaient animés par un profond désir de faire le Bien, sans en tirer de bénéfice; or, certains sont pourvus d'intentions moins nobles. Alors que la figure de l'antihéros, incarnée par Wolverine, The Punisher ou encore Ghost Rider, gagne en popularité dans les *comics* américains depuis le milieu des années 1980, elle s'invite aussi dans les bandes dessinées québécoises et remet effectivement en cause la défense d'une mission prosociale, identifiée par Coogan comme un invariant du genre. La description de Bear donnée par l'éditeur, dans la publication éponyme, résume bien la reconfiguration de l'archétype superhéroïque entreprise par cette nouvelle figure: « As you will discover, logic, morality, and the consequences of his actions are foreign considerations to him, and though unable to verbally express himself, his actions speak louder than words<sup>757</sup>. »

<sup>757</sup> Athanasios et T. Burgess. *Bear*, n° 1, Montréal, The Other Side Productions, 1993, deuxième de couverture.

L'indifférence de Bear et de ses homologues antihéroïques, en ce qui a trait à la moralité des gestes qu'ils posent, de même que leur impulsivité, les conduisent à commettre un lot de crimes d'ordres variés.

Tableau 17 : Les crimes commis par les superhéros dans les comics québécois

Éditeur	Série	Superhéros / Antihéros	Sexe	Crime(s) commis
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron / L'escadron Delta (Phoenix)</i>	Aigle	Masculin	Aucun
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron / L'escadron Delta (Phoenix)</i>	Captain Cyclo	Masculin	Aucun
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron / L'escadron Delta (Phoenix)</i>	Célesta	Féminin	Aucun
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron / L'escadron Delta (Phoenix)</i>	Condor	Masculin	Aucun
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron / L'escadron Delta (Phoenix)</i>	Cybern	Masculin	Aucun
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron / L'escadron Delta (Phoenix)</i>	Dark-Raven	Masculin	Aucun
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron / L'escadron Delta (Phoenix)</i>	Félina / Féline	Féminin	Aucun
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron / L'escadron Delta (Phoenix)</i>	Linx / Lynx	Masculin	Meurtres (2)
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron / L'escadron Delta (Phoenix)</i>	Mist / Ninja / Ombre	Masculin	Meurtres (7)
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron / L'escadron Delta (Phoenix)</i>	Samandra	Féminin	Meurtre (1)
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron / L'escadron Delta (Phoenix)</i>	Veuve-Noire	Féminin	Aucun
Matrix Graphic Series	<i>New Triumph featuring Northguard</i>	Mackenzie Queen	Masculin	Aucun
Matrix Graphic Series	<i>Mackenzie Queen</i>	Udundu	Masculin	Aucun
Matrix Graphic Series	<i>New Triumph featuring Northguard</i>	Northguard	Masculin	Aucun
Matrix Graphic Series	<i>New Triumph featuring Northguard</i>	Fleur-de-Lys	Féminin	Aucun
Matrix Graphic Series	<i>The Jam</i>	The Jammer	Masculin	Aucun
Le Mécène	<i>Dimension X</i>	Décré	Masculin	Aucun
Le Mécène	<i>Dimension X</i>	Léon	Masculin	Aucun
Le Mécène	<i>Dimension X</i>	Lumen	Féminin	Aucun
Le Mécène	<i>Dimension X</i>	Prudence	Masculin	Aucun

R.G.B.	<i>Canadian Ninja</i>	Canadian Ninja	Masculin	Meurtre (1)
R.G.B.	<i>Heralds of Canada / Les Hérauts du Canada</i>	Angel	Féminin	Aucun
R.G.B.	<i>Heralds of Canada / Les Hérauts du Canada</i>	Commando	Masculin	Meurtres (3)
R.G.B.	<i>Heralds of Canada / Les Hérauts du Canada</i>	Firefox	Masculin	Aucun
R.G.B.	<i>Heralds of Canada / Les Hérauts du Canada</i>	Gazelle	Féminin	Aucun
R.G.B.	<i>Heralds of Canada / Les Hérauts du Canada</i>	Paragone	Féminin	Aucun
R.G.B.	<i>Heralds of Canada / Les Hérauts du Canada</i>	Polaris	Féminin	Aucun
R.G.B.	<i>Heralds of Canada / Les Hérauts du Canada</i>	Pulsar	Masculin	Aucun
Sword in Stone Productions	<i>Corbo</i>	Corbo	Masculin	Menace avec une arme
The Other Side Productions	<i>Bear</i>	Bear	Masculin	Meurtre (1); Vol (1)
The Other Side Productions	<i>Flayr</i>	Flayr	Masculin	Meurtre (1); Voie de fait (1)
The Other Side Productions	<i>Merx</i>	Bara-Kameo	Féminin	Aucun
The Other Side Productions	<i>Merx</i>	Dniz	Masculin	Aucun
The Other Side Productions	<i>Merx</i>	Foo-Dgheer	Masculin	Aucun
The Other Side Productions	<i>Merx</i>	Morary Djamal	Masculin	Aucun
The Other Side Productions	<i>Merx</i>	Preemat	Masculin	Aucun
Underground Comics	<i>Omega Knights</i>	Peter Fole	Masculin	Aucun
Underground Comics	<i>Omega Knights</i>	Superhéroïne non identifiée	Féminin	Meurtres (4)
Underground Comics	<i>Omega Knights</i>	Tailor	Masculin	Meurtres (± 30)

Outre les menaces, le vol et l'unique occurrence de voie de fait, le meurtre s'avère ainsi de loin le crime auquel s'adonnent le plus fréquemment les neuf antihéros présents dans le corpus. Au total, ce sont environ 50 vilains qui sont tués par les protagonistes étudiés, le personnage de Tailor (*Omega Knights*) commettant à lui seul plus de la moitié de ces meurtres, dans une scène où les

victimes s'avèrent si nombreuses qu'elles se comptent avec peine<sup>758</sup>. Les antihéros font ainsi preuve d'un sens moral s'approchant de celui affiché par les héros des *strips* d'aventures trouvés dans la presse à grand tirage durant les décennies 1930 et 1940. Si la mise en scène des comportements violents rejoint des sommets jamais atteints par ces *strips*, il demeure en effet que l'acceptabilité des gestes de brutalité dépend toujours des fins escomptées ou obtenues. En tuant, en pillant ou en terrifiant leurs ennemis par tous les moyens possibles, les antihéros arrivent inmanquablement à mettre un terme aux dangers qui guettent les habitants du territoire qu'ils protègent. L'esprit revanchard, la cupidité et les tempéraments violents ne retirent pas au protagoniste son statut héroïque tant qu'ils sont dirigés vers les personnages les plus vils et qu'ils mènent, en fin de compte, à leur défaite.

Il va sans dire que l'archétype de l'antihéros s'oppose, par la mission moralement discutable qui l'anime, à celui du superhéros pur ayant dominé les *comics* américains depuis l'instauration du Comics Code. Mais il ne faut pas interpréter la mise en scène de tels personnages comme une contestation de l'architexte superhéroïque par les créateurs québécois : il s'agit plus exactement d'une appropriation des transformations subies par l'architexte, depuis l'arrivée de figures similaires dans les *comics* américains *mainstream*. En d'autres mots, Corbo, Flayr, les Omega Knights et leurs semblables constituent les avatars québécois de l'une des déclinaisons contemporaines du genre superhéroïque et témoignent de l'évolution simultanée de la bande dessinée de superhéros aux États-Unis et au Québec. À preuve, les héros représentés dans les premières itérations de *L'Escadron Delta*, publiées dans les *comics* Héritage et dans la revue *Phoenix*, entre 1984 et 1986, n'usent d'aucune arme létale pour vaincre leurs ennemis. Dans les deux versions suivantes de la série, c'est-à-dire dans son édition anglaise (*Delta Squadron*, 1988) – qui constitue une réinvention presque complète du récit – et dans l'album *Généalogie* (1995), Lynx, l'Ombre et Samandra assassinent 10 soldats de Varan. Qui plus est, les meurtres commis par l'Ombre, dans *Généalogie*, s'accompagnent d'illustrations explicites : trois empalements et une décapitation se glissent ainsi dans les pages de l'album. Cette progression de la violence au sein de la série s'effectue en fait parallèlement à la propagation de l'esthétique *grim and gritty* dans la production américaine et, plus spécialement, dans la sphère *mainstream*, plus le siècle avance. Dans le même esprit, il faut attendre la réédition de la série pour le marché américain (*Delta Squadron*)

---

<sup>758</sup> M. Connery et D. Marcus. *Omega Knights*, n° 4 [...], p. 2-11.

afin de voir l'œuvre de Poliquin se pimenter de quelques scènes de nudité. À l'instar de la série *Spider-Man*, qui incorpore des crimes sordides à ses récits et dénude partiellement ses personnages (Venin et Carnage) au début des années 1990, *L'Escadron Delta* s'adapte, d'une version à l'autre, aux esthétiques dominantes du genre superhéroïque à différents moments de l'histoire.

Les antihéros, de plus, ne s'accaparent pas le monopole des comportements déviants. Au contraire, l'immoralité de leurs actions se voit surpassée par celle des crimes commis par les antagonistes qu'ils affrontent. En plus de planifier de nombreux attentats terroristes, abordés dans la deuxième partie de ce chapitre, les vilains sont les auteurs de kidnappings, de meurtres, de viols et d'actes de torture. Willie, que Bear (protagoniste de la série éponyme) affronte et tue durant un combat, avait auparavant kidnappé et mutilé mortellement son ex-belle-soeur, en plus d'avoir assassiné son propre père et la conjointe de celui-ci en leur brisant le cou.

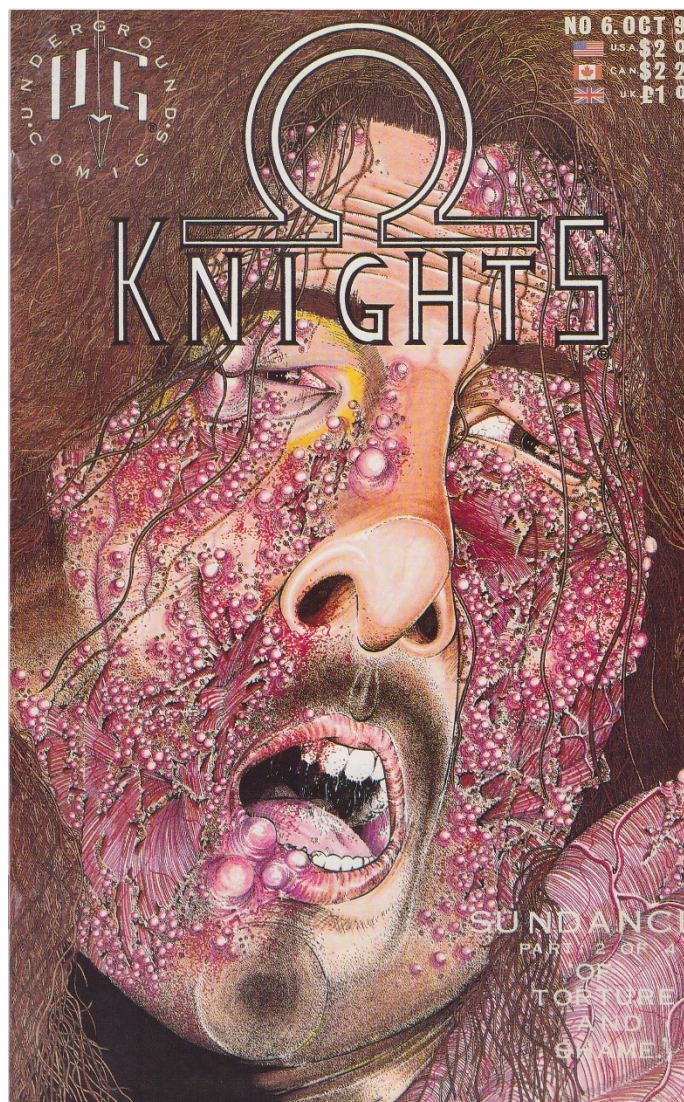
**Figure 51 : *Bear*, n° 1, The Other Side Productions, p. 11.**





La sorcière Iscandria, qui sévit dans *Omega Knights* (Underground Comics), inflige quant à elles quantité de supplices au superhéros Sundance, entre autres dépecé et brûlé vif. La couverture du sixième numéro de cette série – intitulé *Torture and Shame* – offre d’ailleurs un aperçu de la souffrance endurée par Sundance, dont on aperçoit le visage tuméfié.

**Figure 52 : Couverture d’*Omega Knights*, n° 6, Underground Comics.**



Devant des gestes aussi horribles, les actions illicites perpétrées par les antihéros semblent finalement excusables, sinon justifiées, parce qu’elles permettent de réparer un tort, de mettre fin à une ignominie encore plus grande. La flexibilité morale des superhéros croît en fait en même temps que s’intensifie la violence à laquelle ils se butent et autorise les seules actions capables d’enrayer le mal. Comme le veut le dicton, il s’agit d’opposer aux grands maux les grands remèdes.



Dans un autre ordre d'idées, l'esthétique *grim and gritty* fait aussi la part belle à la représentation de la nudité, voire de la sexualité, comme l'étude des *comics* de Bandes Dessinées Fantastiques l'a montré précédemment.

Tableau 18 : Représentation de la nudité dans les comics de superhéros québécois

Éditeur	Série	Nb. de cases comportant de la nudité	Sexe des personnages représentés	Allégeance des personnages représentés
<b>Anderpol / Marsram Anderpol</b>	<b><i>Delta Squadron</i></b>	<b>8</b>	<b>Féminin</b>	Bons
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>L'Escadron Delta</i> (dans <i>Phoenix</i> )	0	Sans objet	
<b>Anderpol / Marsram Anderpol</b>	<b><i>L'Escadron Delta</i> (dans l'album <i>Généalogie</i>)</b>	<b>6</b>	<b>Féminin</b>	Bons
<b>Matrix Graphic Series</b>	<b><i>Mackenzie Queen</i></b>	<b>12</b>	<b>Masculin</b>	Bons
Matrix Graphic Series	<i>New Triumph featuring Northguard</i>	0	Sans objet	
Matrix Graphic Series	<i>The Jam Special</i>	0	Sans objet	
Le Mécène	<i>Dimension X : Histoire des oubliés</i>	0	Sans objet	
R.G.B.	<i>Canadian Ninja</i>	0	Sans objet	
R.G.B.	<i>Heralds of Canada</i>	0	Sans objet	
<b>R.G.B.</b>	<b><i>Les hérauts du Canada</i> (dans <i>L'Arche II</i>)</b>	<b>1</b>	<b>Féminin</b>	Bon
Sword in Stone Productions	<i>Corbo</i>	0	Sans objet	
The Other Side Productions	<i>Bear</i>	0	Sans objet	
The Other Side Productions	<i>Flayr</i>	0	Sans objet	
The Other Side Productions	<i>Merx</i>	0	Sans objet	
<b>Underground Comics</b>	<b><i>Omega Knights</i></b>	<b>27</b>	<b>Masculin et féminin</b>	Bons et méchants

Cinq séries québécoises exploitent ainsi la nudité, laquelle se manifeste de manière générale dans les titres présentant les personnages antihéroïques décrits précédemment. La série *Omega Knights*, où la violence commise par les héros et les vilains se fait aussi la plus prépondérante, comporte par exemple la moitié des scènes concernées. Il s'agit aussi du seul cas où les personnages déshabillés, la sorcière Iscandria en tête, appartiennent surtout au camp des méchants. Associée par conséquent

au Mal, la nudité s'assimile alors à une perversion plus qu'à une coquinerie. Dans la même veine, la proximité entre la violence et la sexualité fait aussi en sorte que certains passages observés prennent parfois une tournure plus dramatique qu'érotique. Les scènes de viol et d'adultère trouvées dans *Généalogie*, ou encore l'orgie à laquelle participent malgré eux des personnages ensorcelés, dans *Omega Knights*, constituent en effet des représentations brutales ou dégradantes de rapports sexuels souvent non consentants. En dénotant davantage la débauche et la déchéance que le plaisir, la nudité et la sexualité donnent corps au côté glauque de l'esthétique *grim and gritty* et fait en sorte que les œuvres conservent leur identité superhéroïque en évitant de basculer dans la bande dessinée érotique.

La série *Mackenzie Queen*, où se retrouvent près du quart des cases illustrant des personnages nus, constitue la seule exception à cette coprésence de la violence et de la nudité à l'intérieur d'un même titre. L'érotisme, d'ailleurs, s'y fait encore moins présent que dans les séries précédemment mentionnées, la nudité étant en quelque sorte banalisée par son omniprésence. L'extraterrestre Ududu, par exemple, se promène complètement nu sans que ce comportement ne s'accompagne d'une connotation sexuelle : comme la majorité des espèces peuplant l'univers, sa race ne voit pas la nécessité morale et culturelle de se vêtir. Le protagoniste, quant à lui, est représenté en tenue d'Adam alors qu'il effectue sa routine matinale. Vidée de la notion de désir et associée uniquement à des personnages masculins, l'illustration de la nudité se voit ainsi partiellement détournée par rapport aux normes de l'esthétique *grim and gritty*. En récupérant et en renversant ainsi l'une des tendances esthétiques de la bande dessinée se voulant mature, *Mackenzie Queen* détonne et annonce le positionnement ambigu de l'éditeur Matrix Graphic Series par rapport aux courants *mainstream* et alternatifs, lequel sera analysé ultérieurement.

Notons enfin que la marginalité de ces représentations, qui ne concernent qu'un tiers du corpus étudié, traduit peut-être le malaise que suscite toujours la nudité auprès d'une part des producteurs et de la clientèle ciblée. Les éditions R.G.B., par exemple, hésitent visiblement entre le dépassement et le respect du seuil de tolérance imposé par le marché américain de grande diffusion, auquel le genre superhéroïque est intimement lié. Le cas des *Hérauts du Canada*, série rééditée en langue anglaise quelques années après sa parution en version originale française, se présente dans cette optique comme un exemple éloquent d'autocensure. Si, dans la version francophone du titre,

l'on aperçoit le corps nu d'Angel au moment où elle change d'habit, le personnage apparaît plutôt en sous-vêtements dans l'illustration correspondante trouvée dans la réédition anglophone du *comic book*. Cette modification apportée au dessin illustre ainsi l'influence potentielle de la nudité sur la catégorisation des titres et de leurs publics. Lorsqu'elle est suggérée par des tenues et des poses suggestives ou évoquée dans les dialogues, la nudité maintient l'œuvre où elle se déploie dans la zone de tolérance de la sphère *mainstream*. À l'inverse, quand elle se dévoile pleinement, elle tend à confirmer l'affiliation assumée de l'œuvre aux sphères alternatives, peu soucieuses des prescriptions du Comics Code et fréquentées habituellement par un lectorat adulte que la mise en images du sexe et de la violence n'effarouche pas. Le traitement que lui réservent les producteurs québécois doit donc concorder avec la position qu'ils souhaitent occuper et avec l'image qu'ils désirent projeter dans différents marchés.

### *Le superhéros au confluent des genres*

Bien qu'ils partagent tous, à différents degrés, une esthétique commune, les *comics* de superhéros incorporent une variété de sous-genres qui les différencient considérablement. Au Québec, les *comics* des Éditions Héritage ont témoigné, durant près de deux décennies, de cette hybridité qui semble indissociable du genre superhéroïque. La seconde partie de cette thèse a souligné l'acception plutôt large selon laquelle le superhéros, en tant que catégorie générique, est compris par l'éditeur de Saint-Lambert. À preuve, le catalogue publié par l'éditeur en 1984 range dans la catégorie des superhéros des personnages et des séries qui ne partagent pas, à première vue, les paramètres des titres « éminemment » superhéroïques. Pensons, par exemple, à *Conan* qui tient davantage de la *fantasy* que du superhéros, ou à *Star Wars*, un *space opera* mêlant les codes du western, du récit de samouraï, de la science-fiction et de la *fantasy*. L'imprécision qui plane au-dessus du genre superhéroïque, tel qu'il se décline chez l'éditeur de Saint-Lambert, est sans doute causée par la part d'hybridité générique que comportent les séries superhéroïques typiques elles-mêmes. Comme le remarque Danny Fingeroth, auteur et éditeur chez Marvel Comics de 1979 à 1995 inclusivement :

The superhero story has become a separate, albeit hybrid genre. It is a mix of science fiction, fantasy, fairy tale, Western, detective, soap opera, romance, and other genres, combined with elements of opera and professional wrestling. [...] Superheroes are to action/genre heroes as movies are to the arts. They are each hybrids of many things (as noted above). Superheroes require

bits and pieces from various genres combined to make something bigger than the parts. [...] So the superhero genre is a melting pot of other genres<sup>759</sup>.

D'après Gabilliet, ce phénomène s'explique par le fait que « the exhaustion of the genre at the turn of the 1970s resulted in the introduction of a number of variations around the superhero that met with varying degrees<sup>760</sup>. » En plus de prendre racine dans le désir de relancer un produit qui s'essouffle, ces variations s'avèrent par ailleurs tout indiquées si l'on considère la tradition éditoriale dont participent plus particulièrement les *comics* de l'éditeur Marvel :

Something of Marvel's formulaic monster comics, circa 1959-1962, resonated in their new superheroes. A venerable theme in science fiction and horror is the questioning of the very boundaries of the human, and indeed one of Kirby and Lee's freshest moves in the context of superheroes, was to test that boundary, turning subhuman monsters into heroes, a move anticipated by few characters during the genre's 1940s heyday. [...] At the outset, both the Thing and the Hulk were horrific characters<sup>761</sup>.

L'aspect monstrueux de Hulk et de la Chose (« *The Thing* »), de même que les voyages interstellaires et les triangles amoureux auxquels prennent part les X-Men, relèvent ainsi d'une récupération, par les éditeurs et les auteurs travaillant chez Marvel, de l'expertise développée au cours des décennies précédentes dans les genres dominants à l'époque : l'horreur, la science-fiction et la romance. En d'autres mots, l'hybridité générique se trouve au cœur de l'ADN de la production de l'éditeur de *comics* superhéroïques le plus massivement diffusé au Québec, en langue française, depuis la fin des années 1960.

Cette propension à la mixité des genres instaurée aux États-Unis et transférée au Québec par les Éditions Héritage se concrétise dans les *comics* québécois originaux par une présence soutenue de la science-fiction et du récit de gangsters<sup>762</sup> au sein des différentes séries étudiées.

<sup>759</sup> D. Fingerioth, « Power and Responsibility... and Other Reflections on Superheroes », dans R. S. Rosenberg et P. Coogan (dir.), *What is a Superhero*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 126.

<sup>760</sup> J.-P. Gabilliet, *Of Comics and Men* [...], p. 76.

<sup>761</sup> C. Hatfield, *Hand of Fire* [...], p. 116-117.

<sup>762</sup> Ce mélange des genres influence d'ailleurs l'appréciation de la série *New Triumph*. Pour Marc Décisi, par exemple, « [t]he political intrigue, corporate espionage and a grade "A" super hero all add up to a truly good comic. »; M. Décisi. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrissette. « Echoes of Triumph », *New Triumph*..., n° 2 [...], p. 37.

Tableau 19 : Les genres secondaires dans les comics de superhéros québécois

Éditeur	Série	Genres secondaires
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron</i>	Récit militaire
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>L'Escadron Delta</i> (dans <i>Phoenix</i> et <i>Généalogie</i> )	Récit militaire
Matrix Graphic Series	<i>Mackenzie Queen</i>	Science-fiction
Matrix Graphic Series	<i>New Triumph featuring Northguard</i>	Science-fiction, récit d'espionnage
Matrix Graphic Series	<i>The Jam Special</i>	Polar
Le Mécène	<i>Dimension X : Histoire des oubliés</i>	Science-fiction
R.G.B.	<i>Canadian Ninja</i>	Récit d'arts martiaux, récit d'espionnage
R.G.B.	<i>Heralds of Canada</i>	Aucun
R.G.B.	<i>Les hérauts du Canada</i> (dans <i>L'Arche II</i> )	Aucun
Sword in Stone Productions	<i>Corbo</i>	Récit de gangsters
The Other Side Productions	<i>Bear</i>	Récit de gangsters
The Other Side Productions	<i>Flayr</i>	Récit de gangsters
The Other Side Productions	<i>Merx</i>	Science-fiction
Underground Comics	<i>Omega Knights</i>	Horreur, Fantastique

En plus de la prépondérance de ces deux genres, on remarque surtout une répartition des sous-genres en fonction des éditeurs. Bien que la plupart des maisons d'édition aient recours à plus d'un sous-genre, celles qui publient plusieurs séries favorisent effectivement certains types de récits. Il n'est pas étonnant, par exemple, que deux des trois titres superhéroïques de Matrix Graphic Series tiennent en partie de la science-fiction, en représentant des technologies extrêmement avancées (*New Triumph...*) et des voyages galactiques (*Mackenzie Queen*) : le catalogue de l'éditeur se compose, en plus des titres superhéroïques, de trois séries sciences-fictionnelles (*Cybercom*, *Heart of the Blue Mesa*, *Dragon's Star* et *Gaijin*). Les récits de *gangsters*, à l'intérieur desquels les superhéros luttent contre le crime organisé, modulent quant à eux la majorité des publications de The Other Side Productions<sup>763</sup>. Enfin, les codes du récit militaire à la manière de *G.I. Joe* se trouvent dans toutes les versions de *L'Escadron Delta*, où les héros et les vilains sont membres de milices militaires ou paramilitaires. Bref, si les *comics* de superhéros québécois répondent

<sup>763</sup> D'après la description offerte dans le répertoire conçu par Michel Viau, la série *Knight and Dey* (The Other Side Productions), qui n'a pas pu être consultée au cours des recherches exposées en ces pages, repose aussi sur des éléments propres aux récits de *gangsters*. Trois titres sur les quatre publiés par l'éditeur exploiteraient donc ce sous-genre.

principalement aux critères de leur genre primordial, ils se parent de saveurs particulières en sollicitant des sous-genres consolidant les créneaux privilégiés par les différents éditeurs. Le mélange des genres, autrement dit, octroie à l'œuvre certaines de ces inflexions singulières.

## 1.2 Occurrences intertextuelles de la filiation

De façon peut-être moins abstraite, la filiation entre les *comics* américains de superhéros et leurs homologues québécois se réalise par le biais de l'intertextualité, comprise de la plus simple manière comme

une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* [...]; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...], qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...]<sup>764</sup>.

Ces trois formes d'intertextualité sont exploitées par les bédéistes québécois qui se positionnent à travers elles vis-à-vis des productions américaines et, plus globalement, du genre superhéroïque. En ce sens, d'ailleurs, l'architextualité ne se détache jamais complètement de l'intertextualité. Les jeux référentiels pratiqués induisent en effet une association entre les textes et, partant, la mise en évidence des caractéristiques qu'ils partagent :

À tout moment, auteurs et lecteurs ressaisissent la relation architextuelle dans un réseau de références intertextuelles identifiables. Quand les premiers tissent des liens explicites (par exemple avec d'autres auteurs du corpus ou en se référant à l'une ou l'autre aventure du personnage-titre déjà parue), les seconds trouvent dans l'œuvre la trace de cette influence de certaines œuvres clés. Rien de plus logique que ce va-et-vient entre l'architexte et les intertextes : à l'origine d'un genre, d'une série, et même d'une collection, il y a généralement un ensemble déterminé de textes, à partir desquels la série se pense<sup>765</sup>.

Le corpus examiné ici active et exploite justement l'enchevêtrement décrit dans cet extrait, l'intertextualité s'y déployant comme un réseau de références (tantôt clairement exprimées, tantôt sous-entendues) à des représentants prototypiques de la bande dessinée de superhéros. Pour l'instant, la citation sera exclue de l'analyse, parce que son utilisation dans le corpus représente un moyen, pour les créateurs, de prendre position à propos d'enjeux abordés dans les deuxième et troisième sections de ce chapitre.

<sup>764</sup> G. Genette. *Palimpsestes* [...], p. 8.

<sup>765</sup> M. Letourneux. *Fictions à la chaîne* [...], p. 42.

### *Le rabâchage*

La notion de plagiat pose problème lorsqu'on l'envisage à l'aune des productions sérielles et paralittéraires. Daniel Couégnas soutient en effet que « la paralittérature [...] peut être considérée comme un vaste texte dont la cohérence est fondée sur une relative unité thématique et scripturale, et plus particulièrement sur l'importance des jeux de répétition, de miroirs d'échos, les reprises, le rabâchage<sup>766</sup>. » Cela étant dit, il appert que le terme « plagiat » s'avère trop fortement connoté, en raison de la portée illicite qu'il suppose, pour nommer les répétitions thématiques, narratives et structurelles inhérentes à la paralittérature. Celui de « rabâchage », utilisé par Couégnas, désigne peut-être plus adéquatement le phénomène ayant cours dans les nombreux *comics* québécois reproduisant presque totalement des éléments définitoires de personnages et d'œuvres américaines spécifiques.

À l'instar de certains personnages appartenant aux maisons Marvel et DC Comics, qui se posent en doublons (pensons à Arrow et Hawkeye, à The Flash et Quicksilver, à Aquaman et Namor, à Batman et Moon Knight, à Red Tornado et Vision, etc.), quelques superhéros québécois possèdent des caractéristiques identitaires (nom de code, superpouvoirs et costumes) semblant avoir été puisées à même les séries américaines populaires des années 1980 et 1990. Par exemple, André Poliquin, avec qui les Éditions Héritage ont collaboré, s'inspire grandement des *comics* traduits par l'éditeur de Saint-Lambert. Ses personnages de l'Aigle, muni d'ailes lui permettant de voler, et de la Veuve Noire, experte en arts martiaux, évoquent ainsi l'Ange (membre des X-Men) et la Veuve Noire (membre des Avengers) héros de l'univers Marvel jouissant des mêmes dons. Le viseur intégré au costume de Condor ressemble de plus à celui porté par le mutant Cyclope (membre des X-Men), tandis que le costume complet de Samandra, héroïne présente dans le *comic book* anglais *Delta Squadron*, s'avère une copie presque parfaite de celui de Phénix (aussi membre des X-Men).

---

<sup>766</sup> D. Couégnas. *Introduction à la paralittérature* [...], p. 76.

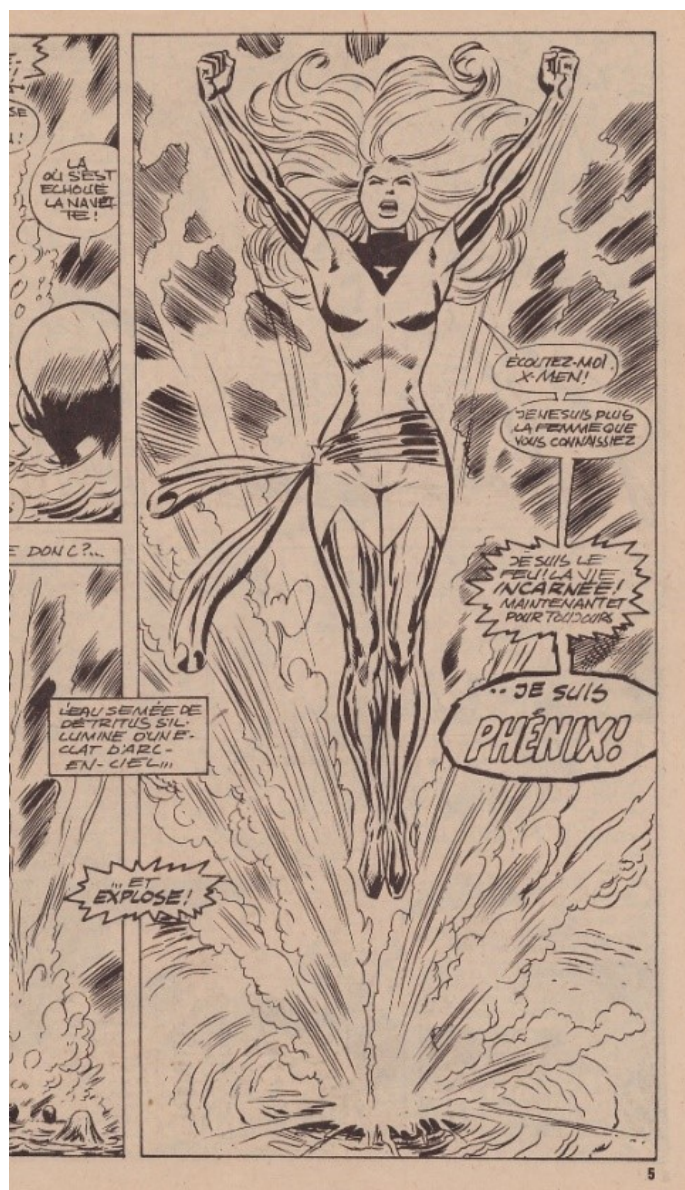


Figure 53 : *Delta Squadron*, n° 1, Anderpol Comics, p. 1





Figure 54 : *Trois-dans-un X-Men*, n° 9, Éditions Héritage, p. 5.



Poliquin admet même que « La première version de Féline fut inspirée par “Spiderwoman” dans “Marvel Secret Wars” pour les aventures de l’Escadron Delta publiées dans les “comics Héritage” et les #1 & 2 de “Pheonix [sic]”. Aux # 4 & 5 Féline ressembla davantage à “Scarlet” du comic book “G.I. Joe”<sup>767</sup>. » Selon le même principe, le nom de l’organisation ennemie de l’Escadron Delta, « Varan », fait écho au groupe Cobra contre lequel les soldats de *G.I. Joe* se battent, tous deux renvoyant à un reptile dangereux. Les costumes des chefs respectifs de chacune de ces organisations criminelles s’avèrent aussi presque identiques.

<sup>767</sup> A. Poliquin. *L’Escadron Delta : Généalogie*, Mont-Saint-Hilaire, Anderpol, 1995, p. 52.

Figure 55 : *Phoenix* n° 2, Anderpol, p. 27.



Figure 56 : Extrait de la série télévisée *G.I. Joe : A Real American Hero*.



Quant aux allégeances nazies de Varan, rappelées à plusieurs moments du récit, elles ne sont pas sans évoquer celles d'Hydra, escouade criminelle de l'univers Marvel. Mais Poliquin n'est pas le seul bédéiste à créer des superhéros ayant un air de famille avec leurs pendants américains. Après l'Escadron Delta, les Omega Knights recourent à l'alphabet grec pour nommer leur équipe, s'inscrivant ainsi dans la lignée de la série *Alpha Flight*, publiée par Marvel Comics à partir de 1983. Northguard, en ce qui le concerne, est vêtu d'un costume unifolié très similaire à celui porté



par Guardian, chef d'Alpha Flight, et se dote d'un sobriquet accentuant plus encore la ressemblance entre les deux personnages.

Figure 57 : Couverture de *New Triumph*..., n° 1, Matrix Graphic Series.

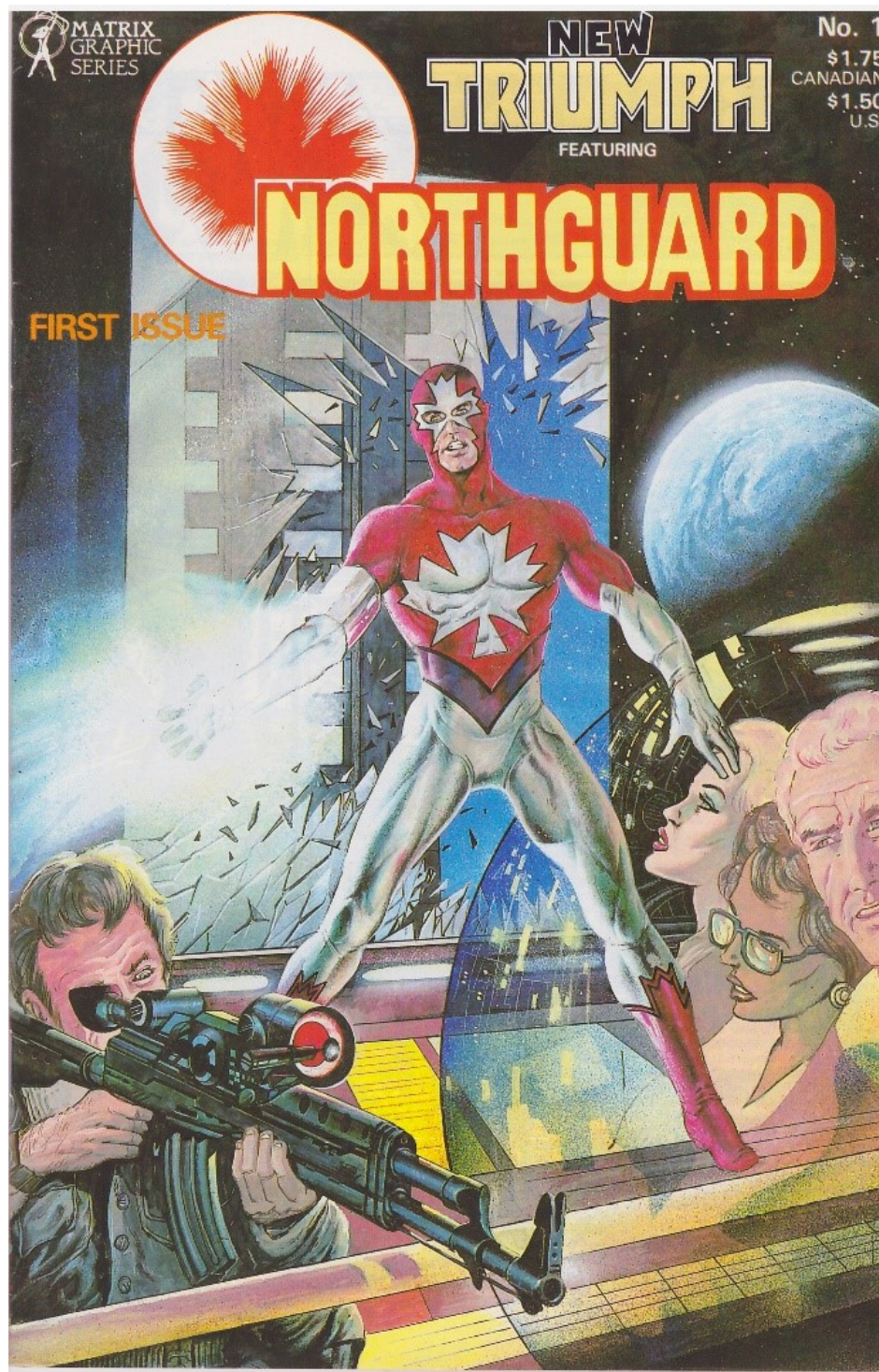


Figure 58 : Couverture d'*Alpha Flight*, n° 1, Marvel Comics.



Un lecteur avoue d'ailleurs son appréhension devant ce qui ressemble d'emblée à une copie de la série de Marvel Comics : « My first thoughts on NEW TRIUMPH/NORTHGUARD were “Oh God, a *Guardian/Alpha Flight* ripoff<sup>768</sup>.” » Mark Shainblum lui-même se montre conscient de la similarité entre *Alpha Flight* et sa propre série, affirmant toutefois qu'elle est due en partie à un concours de circonstances hors de son contrôle :

I spent two days of anguish on the news that Marvel had scheduled a regular *Alpha Flight* comic, and that John Byrne had changed his lead (Canadian Flag) character's name from *Vindicator* to *Guardian*. I foresaw hordes of enraged Byrne fans swarming to lynch me and burn my comic book in huge pyres. In the long run I calmed down and decided to go ahead with my plans unchanged. I respect my audience enough to assume that they will be able to detect the differences between Mr. Byrne's creative vision and my own. I mean no disrespect to John Byrne and Marvel Comics, but aside from the obvious Canadian Hero parallel, I don't think our series are comparable at all<sup>769</sup>.

<sup>768</sup> Robert E. James. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrisette. *Northguard*, n° 2, Montréal, Matrix Graphic Series, 1985, p. 11.

<sup>769</sup> M. Shainblum. « Murphy's Lawyer », *New Triumph featuring Northguard*, n° 1 [...], deuxième de couverture.

S'il y a un rapprochement à faire entre l'œuvre de Byrne et celle de Shainblum et Morrisette, il demeure, d'après Shainblum, coïncidentiel, voire superficiel.

Au contraire de Shainblum, qui défend l'originalité de sa série, une fois l'allure et l'identité canadienne de Northguard dépassées, tous les *comics* québécois n'ambitionnent pas de s'écarter du sentier défriché par leurs homologues américains. La structure narrative construite dans quelques publications américaines marquantes se voit effectivement convoquée dans *L'Escadron Delta* et *Omega Knights*. Ainsi, *L'Escadron Delta*, croisement entre les séries *G.I. Joe* et *X-Men*, récupère la formule établie par *Giant-Size X-Men* n° 1 afin de présenter au lecteur une équipe de superhéros nouvellement constituée. Dans ce fascicule, qui agit comme un nouveau départ pour la série<sup>770</sup>, le Professeur X, chef des X-Men, se voit forcé de recruter de nouveaux membres après la disparition mystérieuse de l'équipe originale. Il parcourt donc le globe à la recherche de mutants exceptionnels, ce qui permet au narrateur extradiégétique de raconter tour à tour les origines de chacun des personnages qui se joindront aux nouveaux X-Men (l'Allemand Nightcrawler, la Kenyane Storm, l'Irlandais Banshee, le Canadien Wolverine et l'Apache Thunderbird). Dans la deuxième partie de ce numéro, l'équipe réunie accomplit sa première mission et se soude par le fait même. Selon une structure narrative presque identique, le premier numéro de *Delta Squadron* et l'album *Généalogie*, où la naissance de l'Escadron Delta est réinventée, consacrent aussi quelques pages à tous les membres de l'équipe – exposant leur passé et les conditions dans lesquelles ils se trouvent avant de rejoindre l'Escadron Delta – avant de s'attarder à leur première aventure commune. Malgré l'absence d'un mentor, ce groupe de superhéros québécois se forme selon une succession d'événements rappelant les divisions narratives particulières du récit iconique inclus dans le *Giant-Size X-Men*.

De façon similaire, il apparaît de plus que les thèmes et les expérimentations narratives d'*Omega Knights* font écho à une série américaine au succès indéniable. Dans *Watchmen* (DC Comics), ainsi, les membres d'un ancien groupe de superhéros reprennent contact lorsque l'un des leurs est assassiné par un vilain inconnu. Cet événement fera rejaillir les souvenirs enfouis et les secrets au cœur des relations entre les personnages, tout comme les visions conflictuelles du vigilantisme

---

<sup>770</sup> En raison de ventes décevantes, aucune nouvelle aventure des X-Men n'est publiée après le n° 66, paru en mars 1970. Les numéros 67 à 93 constituent des réimpressions de récits passés, tandis que le numéro 94, paru après le *Giant-Size X-Men*, poursuit les intrigues mises en place dans ce dernier.



ayant mené, entre autres, au démantèlement de l'équipe. Dans un esprit semblable, *Omega Knights* raconte la constitution du groupe superhéroïque éponyme, qui semble être la dernière incarnation d'une longue lignée d'équipes de justiciers canadiens. Comme dans *Watchmen*, où une part importante des informations sur le passé des personnages principaux et secondaires<sup>771</sup> est fournie via des documents fictifs joints à chaque *comic book* (coupures de journaux, extraits d'ouvrages biographiques et scientifiques, etc.), l'univers de la série est saisi à travers de faux extraits de journaux ajoutés au péritexte. C'est ainsi que le lecteur découvre les exploits de la Justice Corps et la succession d'événements ayant mené à la disparition de ces superhéros. Dans un cas comme dans l'autre, le péritexte se voit donc intégré au texte afin de véhiculer, en prose, des données permettant de comprendre le contexte élargi du récit. De plus, *Omega Knights* hérite aussi de *Watchmen* son penchant pour la construction à rebours du récit. Dans l'œuvre de Moore et Gibbons, les relations entre les personnages se dévoilent progressivement, dans le texte lui-même, grâce aux analepses effectuées fréquemment au fil de la série. L'action se déroulant dans le premier numéro d'*Omega Knights*, qui consiste en une longue scène de poursuite en voiture, devient à son tour intelligible à la lumière (et à la lecture) des trois numéros suivants de la série, qui font office d'analepse. La rencontre entre les héros, leur capture par un groupe paramilitaire et la fuite du complexe carcéral où ils sont emprisonnés débouchent en effet sur les scènes composant le numéro initial de la série, où l'on retrouve les Omega Knights au moment de leur évasion. Plus encore, les deux titres s'adonnent à la désacralisation de la figure superhéroïque : identifiée comme un danger imminent dans *Watchmen* et considéré comme le résultat d'une mise en scène frauduleuse dans *Omega Knights*<sup>772</sup>, celle-ci fait bel et bien l'objet d'une remise en doute. Bref, *Omega Knights* adopte le ton pessimiste, l'esthétique *grim & gritty*, les thèmes et les techniques narratives (la contribution du péritexte au récit, le recours aux analepses) de *Watchmen* pour élaborer les bases d'une saga superhéroïque québécoise débutant dans les années 1960 et se poursuivant à l'époque contemporaine (les années 1990). Tant chez Anderpol que chez Underground Comics, le rabâchage

---

<sup>771</sup> Ces éléments constituent la *backstory*, selon le jargon, c'est-à-dire la trame de fond sur laquelle se développe le récit suivi d'un fascicule à l'autre. Elle regroupe toutes les informations enrichissant l'univers diégétique, de manière à le rendre plus crédible, plus « vivant » : les événements antérieurs ayant eu lieu dans la vie des personnages, le contexte social et politique du récit...

<sup>772</sup> Peter Fole s'offusque par exemple lorsqu'un ami lui suggère de contacter la Justice Corps, afin de les sortir du pétrin : « What? You mean those... those cartoon guys?! What's the matter with you man? They weren't for real! Those guys never really existed! »; M. Connery et D. Marcus. *Omega Knights*, n° 3 [...], p. 7.

de titres américains consiste en une transposition de moules narratifs à l'intérieur desquels sont ajoutées les saveurs locales étudiées plus loin dans ce chapitre.

### *L'allusion*

Non sans rappeler le rabâchage, l'allusion aux *comics* américains prend place de manière implicite dans les œuvres du corpus où elle est pratiquée. Cela dit, alors que l'attrait du rabâchage se trouve dans la réduction des efforts créatifs nécessaires afin de produire une œuvre, celui de l'allusion se situe ailleurs. Sans avoir d'impact réel sur le déroulement du récit, cette forme d'intertextualité se manifeste comme un jeu impliquant auteurs et lecteurs. Il est question, pour les premiers, de dissimuler des références plus ou moins évidentes à des intertextes américains au sein de leurs œuvres et, pour les seconds, de chercher et de déceler ces clins d'œil. Dans *Bear* n° 1, par exemple, le protagoniste aperçoit un personnage se balançant d'immeuble en immeuble avec grande agilité<sup>773</sup>. Il pense alors « It's a bird... It's a plane<sup>774</sup>... », citant le slogan rendu célèbre par les diverses adaptations télévisées de *Superman*<sup>775</sup>. Mais Bear se ravise aussitôt : « No, I heard he's dead<sup>776</sup>! », se rappelle-t-il, faisant allusion à la mort de Superman dans le 75<sup>e</sup> numéro de la série éponyme, paru en janvier 1993. Puisqu'il ne peut s'agir du Kryptonien, Bear conclut, en voyant le personnage escalader le mur d'une bâtisse, qu'il doit observer un tout autre superhéros : « No, it must be the Wall Crawler guy<sup>777</sup>. » Ce surnom (*Wall Crawler*, c'est-à-dire « grimpeur de murs »), comme le savent les amateurs des *comics* de l'éditeur Marvel, sert habituellement à désigner Spider-Man. Les allusions ainsi juxtaposées exigent en fait du lecteur-expert qu'il connaisse aussi bien les superhéros de DC Comics que de Marvel et les intrigues récentes auxquelles ils ont pris part, accentuant la difficulté du jeu référentiel.

Dans le même ordre d'idées, une allusion à la mort d'un superhéros célèbre se glisse aussi dans le premier numéro de *New Triumph*... Alors que l'employeur de Northguard lui propose d'adopter le surnom francophone « Gardien du Nord », Northguard lui répond que cela est impossible,

<sup>773</sup> Il s'agit de Willie, le vilain du récit, que *Bear* croise alors pour la première fois.

<sup>774</sup> Athanasios et T. Burgess. *Bear*, n° 1 [...], p. 9.

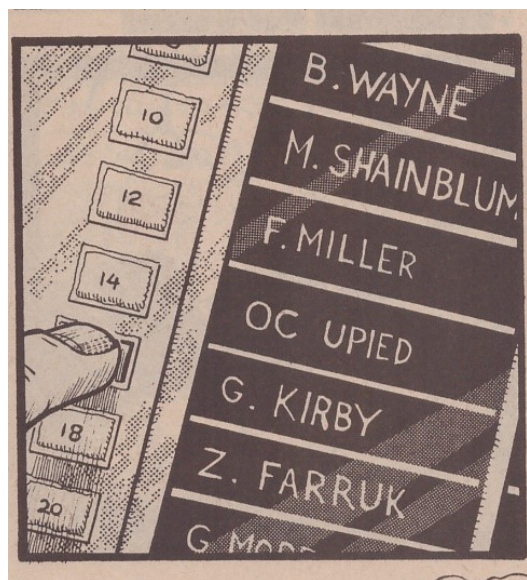
<sup>775</sup> Notamment le dessin animé *Superman* (1941-1943), des studios Fleischer, et la série *Adventures of Superman* (1952-1958), mettant en vedette George Reeves dans le rôle du superhéros.

<sup>776</sup> Athanasios et T. Burgess. *Bear*, n° 1 [...], p. 9.

<sup>777</sup> *Ibid.*

invoquant le « respect for the dead<sup>778</sup>. » Cette réponse, aussi étrange soit-elle, laissera les lecteurs de *comics* de superhéros moins pantois que l'interlocuteur de Northguard. En effet, moins d'un an avant que *New Triumph...* ne soit lancée, le personnage de Guardian, chef de l'équipe superhéroïque canadienne Alpha Flight (Marvel), meurt par immolation<sup>779</sup>. La remarque de Phillip Wise / Northguard, que le lecteur a déjà vu en possession de *comics* de la série *Alpha Flight*, doit donc être interprétée comme une référence à cet événement signalant la disparition de l'un des plus importants superhéros d'origines canadiennes<sup>780</sup>. Un autre titre de l'éditeur Matrix Graphic Series, *The Jam Special*, participe d'ailleurs au jeu intertextuel en incluant dans une case une liste d'allusions à des personnages et auteurs liés à l'univers des *comics* de superhéros. Dans l'entrée de l'immeuble où habite Gordon Kirby / The Jammer se trouve ainsi un panneau indiquant le numéro de porte de chacun des locataires.

**Figure 59 : *The Jam Special*, n° 1, Matrix Graphic Series, p. 21.**



Se distinguent ainsi partiellement les noms de Bruce Wayne (*alter ego* de Batman), Mark Shainblum (auteur et éditeur-en-chef de Matrix Graphic Series), Frank Miller (scénariste et dessinateur américain employé chez DC et Marvel, entre autres), Gordon Kirby (*alter ego* de The

<sup>778</sup> M. Shainblum et G. Morrisette. *New Triumph...*, n° 1 [...], p. 20.

<sup>779</sup> Voir J. Byrne. *Alpha Flight*, n° 12, New York, Marvel Comics, juillet 1984, 32 p.

<sup>780</sup> À preuve, l'article que l'Encyclopédie canadienne consacre à Alpha Flight mentionne la mort (temporaire) de Guardian et ses répercussions sur les récits qui la suivent; A. Murphyao. « Division Alpha », *L'Encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://encyclopediecanadienne.ca/fr/article/division-alpha/>, dernière mise à jour effectuée le 8 juillet 2015 (Page consultée le 17 juillet 2018).



Jammer) et peut-être, si l'on devine la partie manquante de la dernière inscription, celui de Grant Morrison (scénariste britannique employé chez DC / Vertigo)<sup>781</sup>. Comme dans les cas précédemment cités, les clins d'œil se dévoilent à moitié, mais s'accompagnent d'indices assez clairs pour que les lecteurs aguerris découvrent sans grande peine la solution de l'énigme qui leur est posée. Les références faites à l'industrie des *comics* de superhéros et aux récits superhéroïques eux-mêmes, dans ces trois *comic books*, reposent donc sur la convocation de motifs et d'événements indissociables des personnages en question. En ce sens, les formes que prend l'allusion (la répétition d'un slogan, l'utilisation plus ou moins éloquente des noms et surnoms de certains superhéros) constituent autant d'indices laissés par les auteurs afin que le lectorat averti décode les intertextes insérés dans l'œuvre<sup>782</sup>.

En somme, l'allusion, telle qu'elle se décline dans *Bear*, *New Triumph...* et *The Jam*, consiste en une actualisation ludique de l'intertextualité. En se présentant comme une énigme, elle tire parfaitement profit de l'une des compétences principales des lecteurs à qui elle s'adresse, soit leur capacité à construire et à faire appel à l'encyclopédie cognitive qu'ils ont constituée en consommant des productions culturelles sérielles. Se voit ainsi reproduit dans le champ bédéesque québécois l'un des mécanismes propres au champ littéraire :

Dans le champ artistique ou littéraire parvenu au stade actuel de son histoire, tous les actes, tous les gestes, toutes les manifestations sont, comme dit bien un peintre, « des sortes de clins d'œil à l'intérieur d'un milieu » : ces clins d'œil, références silencieuses et cachées à d'autres artistes, présents ou passés, affirment dans et par les jeux de la distinction une complicité qui exclut le profane, toujours voué à laisser échapper l'essentiel, c'est-à-dire précisément les interrelations et les interactions dont l'œuvre n'est que la trace silencieuse<sup>783</sup>.

Pour les lecteurs qui connaissent les *comics books* de superhéros américains ou leurs adaptations crossmédia, le plaisir complice tiré du décodage des références cachées dans l'œuvre fait office de récompense : le temps et l'argent investis pour accumuler un vaste savoir quant aux diverses séries superhéroïques leur donnent accès à une couche de sens que le lecteur néophyte ne pourra remarquer. Ce bonus confirme et conforte le statut d'initié de ces lecteurs mis à l'épreuve par les bédéistes.

<sup>781</sup> L'identité réelle de Z. Farruk, quant à elle, demeure mystérieuse... B. Mireault. *The Jam Special*, n° 1, Montréal, Matrix Graphic Series, 1987, p. 21.

<sup>782</sup> On peut penser que les créateurs se protègent probablement, par ce flou référentiel, d'éventuelles poursuites : les personnages de Spider-Man, Guardian, Batman et Superman sont sous licence et ne peuvent être utilisés à des fins commerciales sans l'accord des détenteurs de droits. L'allusion, dans cette perspective, fait en sorte que le jeu qu'elle instaure demeure inoffensif et sans conséquence légale.

<sup>783</sup> P. Bourdieu. *Les règles de l'art* [...], p. 267.

### 1.3 Les invariants paratextuels

Au-delà de ces exemples ayant trait à la fiction, il appert que les éléments péritextuels des *comics* québécois de superhéros demeurent aussi fidèles aux déclinaisons américaines du genre et à leur support de prédilection. Sur le plan strictement physique, les *comics* québécois et américains s'alignent presque parfaitement. À l'exception des titres de The Other Side Productions, qui adoptent les dimensions et le nombre de pages des *ashcans*, ils se présentent tous sous la forme de fascicules brochés comprenant entre 24 et 52 pages, ce qui correspond aux standards établis par les éditeurs américains *mainstream* (entre 24 et 32 pages), les Éditions Héritage (52 pages) et Bandes Dessinées Fantastiques (entre 24 et 52 pages).

La fixité du support, d'une époque et d'une aire culturelle à l'autre, dépend peut-être du fait que ce dernier, comme l'a souligné Sylvain Lesage, s'avère intimement lié à la question du genre. D'après Lesage, le support influe effectivement sur la réception d'un titre par l'institution, mais aussi par les lecteurs, qui opèrent différentes associations entre les modes de publication (sériel ou ponctuel), les genres et la matérialité des œuvres. Ainsi, le choix du support « n'obéit pas à une évaluation qualitative : il répond à des stratégies commerciales, résulte d'une construction imaginée des lectorats d'une série<sup>784</sup>. » Or, depuis l'avènement du *comic book* jusqu'à la fin des années 1990, où les recueils de *comics* (*trade paperbacks*) sont offerts plus systématiquement par les éditeurs américains<sup>785</sup>, le genre superhéroïque en bande dessinée se révèle comme étant pratiquement indissociable du support fasciculaire. Les coûts de production et le prix de revente qu'il engendre, entre autres facteurs, en ont fait l'un des vecteurs privilégiés de la fiction sérielle<sup>786</sup> et ont modulé ses formes et formules :

Si l'unité architextuelle peut ressortir d'une intentionnalité auctoriale, elle dépend souvent aussi de l'interprétation de l'éditeur, à travers la mise en série des textes qu'il opère. Mais, à son tour, l'éditeur est pris dans des effets de sérialité plus larges, ceux qu'engagent, au sein de l'ensemble du champ éditorial, les supports et leur reformulation en termes de contenus et de structures

<sup>784</sup> S. Lesage. *Publier la bande dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, coll. « Papiers », Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2018, p. 380.

<sup>785</sup> La publication plus systématique de ces recueils fera subir au médium de profondes mutations : les récits adopteront par exemple un rythme plus lent, qui sied mieux à la lecture en rafale (en consommant les volumes) qu'à la lecture épisodique (en consommant les fascicules). Cela rejoint le discours de Matthieu Letourneux qui, à travers l'exemple du roman d'aventures, illustre l'incidence du passage du feuilleton au volume sur l'évolution d'un genre et de ses sous-genres; M. Letourneux. *Fictions à la chaîne* [...], p. 122-131.

<sup>786</sup> Ce constat s'applique aussi à la littérature : pensons aux *pulp fictions* et *dime novels* américains, mais aussi aux romans populaires en fascicules parus au Québec, des années 1940 jusqu'à la fin de la décennie 1960.

narratives. L'histoire des formes en littérature populaire est en effet indissociable de celle des supports et de leurs mutations. Il existe une logique du roman-feuilleton qui ne se confond nullement avec celle des livres publiés en collection au XXe siècle. Chaque mode de diffusion engendre des formes et des contenus spécifiques. Et dans ce cas encore, on peut identifier des unités architectuelles imputables cette fois aux supports et aux modes d'expression qui leur sont associés [...] <sup>787</sup>.

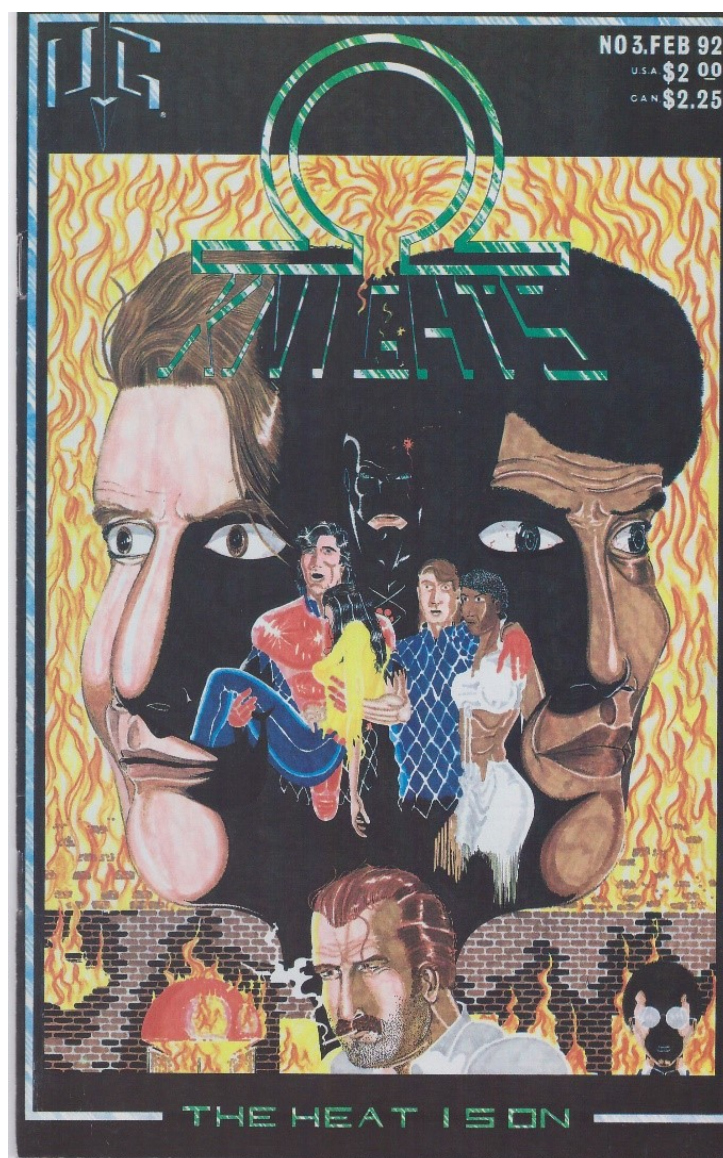
Plus qu'un simple véhicule, le support s'imbrique autrement dit dans l'architexte et compte parmi les codes dominants du genre superhéroïque. La préférence pour le *comic book* (en tant que support), dans le corpus de bandes dessinées québécoises examinées, s'explique donc par la connaissance intuitive qu'ont les éditeurs de cette relation intime entre l'œuvre et l'objet physique qui l'accueille.

Les couvertures des *comic books* québécois de superhéros, dans le même ordre d'idées, s'éloignent très peu des pages frontispices ornant les *comics* américains, depuis maintes décennies. Ainsi, elles accordent généralement un espace important aux titres des séries, lesquels correspondent aux noms de leurs protagonistes, et le héros éponyme figure toujours au sein de l'illustration de couverture, où une scène d'action est représentée afin d'attiser la curiosité du lecteur. Les divers éléments péritextuels qui s'y retrouvent (les encadrés, le prix, les icônes des protagonistes, le code-barre) se voient disposés selon la tradition initiée par les *comics* américains et poursuivie par leurs rééditions québécoises. Si elle ne subit aucune transformation majeure, la page de couverture traduit cela dit l'effort fait par certains éditeurs afin de proposer une image de marque qui ne s'arrête pas au logo de la maison et à l'identité du protagoniste éponyme. Les pages de couverture de la série *Omega Knights*, par exemple, adoptent une maquette récurrente caractérisée par l'usage de marges supérieures et inférieures de couleur noire. Ce choix chromatique s'harmonise avec l'image de marque globale de l'éditeur, qui met la noirceur et la maturité des récits en évidence de toutes les façons possibles. Par ailleurs, l'unité de la série est maintenue par la composition des diverses illustrations de couverture en fonction d'un schéma particulier. Chaque page de couverture du premier arc narratif (numéros 1 à 4) présente ainsi, en gros plans, les portraits de deux ou trois héros du récit. À travers les visages, un aperçu des scènes clés de l'intrigue est donné à voir.

---

<sup>787</sup> M. Letourneux. *Fictions à la chaîne* [...], p. 38.

Figure 60 : Couverture d'*Omega Knights*, n° 3, Underground Comics.



La récurrence d'un modèle unique assure donc la cohérence de la série en soulignant l'appartenance des différents numéros à un même titre, voire à un même arc narratif. En usant de créativité, Underground Comics parvient autrement dit à reproduire un modèle ayant fait ses preuves tout en le mettant au service d'une identité reconnaissable, par l'utilisation constante de paramètres distinctifs.

Enfin, les rubriques éditoriales qui accompagnent les séries superhéroïques québécoises s'avèrent aussi calquées sur celles étant les plus fréquemment trouvées dans les *comics* américains. Mark Shainblum, éditeur-en-chef de Matrix Graphic Series, ne renie pas cette correspondance entre les

*comics* américains et ses propres publications. Au contraire, dans le discours qu'il tient dans le troisième numéro de la série *New Triumph*..., il admet vouloir intégrer dans son catalogue certaines traditions péritextuelles issues des États-Unis : « I'll have to cut my editorial short now, as we try to integrate two distinct independent comics traditions : The inside front cover editorial, and the inside front cover story recap<sup>788</sup>. » Bien que le sens donné par Shainblum à l'adjectif « independent » ne soit pas précisé, il appert qu'une reprise des rubriques éditoriales habituellement trouvées dans les *comics* américains – peu importe la sphère de production – est donc faite sciemment par l'auteur et éditeur. D'ailleurs, l'éditorial et le résumé de l'intrigue évoqués par Shainblum se retrouvent dans la majorité des *comics* du corpus, leur utilité n'étant plus à prouver. En plus de tenir les lecteurs informés quant aux projets des éditeurs et de récapituler pour eux les intrigues en cours dans leurs séries respectives – mesure nécessaire si l'on considère le rythme de publication irrégulier des différents titres – ces rubriques éditoriales se parent en effet, dans certains cas, d'une fonction résolument publicitaire. Dans les trois publications de The Other Side Productions et aux Éditions R.G.B., elles font ainsi office de pitch de vente. L'éditorial accompagnant l'unique numéro de *Bear*, par exemple, renseigne plus le lectorat sur la série de *comics* projetée que sur le contenu du *ashcan* lui-même :

The Other Side Productions takes great pride in featuring Bear, beginning the adventures of an 8'5" goliath who is socially retarded, the result of an abusive and neglected childhood. But is there more to this street giant?  
[...] Writer Athanasios and artist Tristan Burgess bring this character to life. An ongoing series, each issue will be 24 pages, with the first and second issues set at 16 pages. Bear is Suggested For Mature Readers and is slated for release in the summer of 1994<sup>789</sup>.

Le numéro de *Bear* que le lecteur tient entre les mains ne prétend pas être autre chose qu'un échantillon d'un produit plus complet, disponible prochainement. Les Éditions R.G.B. / Quebec Comics Group poussent cette stratégie commerciale encore plus avant en résumant chacun des numéros composant l'arc narratif de leurs deux séries anglophones. À la lecture de la première (et seule) livraison de *Heralds of Canada* et de *Canadian Ninja*, l'on apprend ainsi que « the Heralds will fight a cyborg's supervillan team in downtown of Montreal<sup>790</sup> », dans le deuxième numéro de la série, et que la sixième livraison de *Canadian Ninja* sera consacrée à la « final fight to restore the CF-18 McDowell-Douglas Project in Canada with a ninja's confrontation between Bo and the

<sup>788</sup> M. Shainblum et G. Morrisette, *New Triumph featuring Northguard*, n° 3 [...], deuxième de couverture.

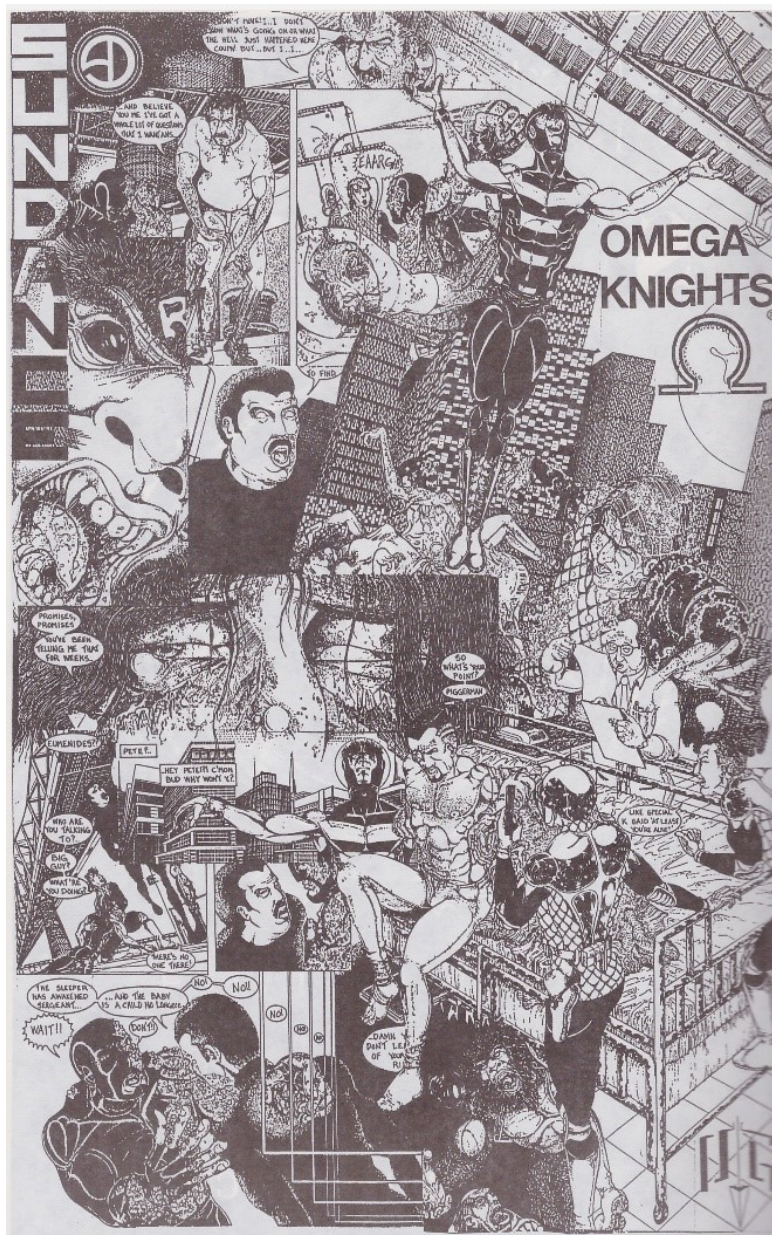
<sup>789</sup> Athanasios et T. Burgess. *Bear*, n° 1 [...], deuxième de couverture.

<sup>790</sup> P. Charbonneau et R. Courtemanche. *Heralds of Canada*, n° 1 [...], deuxième de couverture.



Black Master; Lotan<sup>791</sup>. » La structure complète des récits, incluant les péripéties les plus significatives, est donc connue des lecteurs dès l'achat des numéros inauguraux de chacun de ces titres. Underground Comics et Anderpol prônent une stratégie similaire lorsqu'ils dévoilent, en fin de numéros, une illustration regroupant quelques scènes clés des épisodes à venir<sup>792</sup>.

Figure 61 : *Omega Knights*, n° 4, Underground Comics, p. 24.



<sup>791</sup> R. Beausoleil et N. Lagacé. *Canadian Ninja*, n° 1 [...], deuxième de couverture.

<sup>792</sup> Rappelons que la page de couverture de la série *Omega Knights* fonctionne selon la même stratégie prospective.

Figure 62 : *Phoenix*, n° 5, Anderpol, quatrième de couverture.



Conscients de la difficulté que représente le fait de s'imposer dans le marché nord-américain, certains éditeurs québécois misent en d'autres mots sur la promesse d'un produit intéressant pour attirer et conserver leur lectorat.

Dans l'ensemble, donc, les *comics* québécois se collent aux modèles architextuels, paratextuels et intertextuels forgés par les éditeurs américains. À l'occasion, les créateurs affichent même clairement leurs influences et rendent hommage aux maîtres qui les inspirent<sup>793</sup>. Louis Douzepis, éditeur-en-chef d'Underground Comics, salue par exemple le travail des pionniers Jerry Siegel, Joe

<sup>793</sup> La correspondance de Mark Shainblum incluse dans le Fonds Matrix Graphic Series permet d'ailleurs de constater que ce dernier reçoit aussi des encouragements de bédéistes *mainstream* très célèbres : Todd McFarlane (illustrateur de *The Amazing Spider-Man*, cofondateur de Image Comics et créateur de *Spawn*), Jerry Siegel (cocréateur du personnage de Superman) et Dennis O'Neil (scénariste des séries *Green Lantern/Green Arrow* et *Batman*), par exemple. Les créateurs québécois s'imprègnent donc du travail des homologues américains avec lesquels ils ont le plus d'affinités artistiques, ou encore qui se sont démarqués, dans le champ américain, par le succès critique et commercial rencontré.

Shuster (créateurs de Superman) et William M. Gaines (éditeur-en-chef de EC Comics), suggérant du même coup son appréciation tant pour les *comics mainstream* qu'alternatifs. Mais la reprise des codes dominants du genre superhéroïque ne s'exécute pas au détriment de toute originalité. La maquette qui modèle les pages de couverture de la série *Omega Knights* annonce ainsi la possibilité de revendiquer une certaine singularité à l'intérieur du cadre générique auquel les créateurs et leurs oeuvres se soumettent : s'ils se plient aux règles du sport, cela ne signifie pas pour autant que l'allure de chacun des récits – ou de chacune des parties, pour filer la métaphore – soit entièrement prédéterminée. Au contraire, les œuvres étudiées incarnent « la contradiction du nouveau et du semblable<sup>794</sup> », problématisée par Couégnas, en cela qu'elles se permettent quelques libertés sans dénaturer l'architexte qui les chapeaute. Comme la suite de ce chapitre le montrera, les *comics* de superhéros québécois parviennent effectivement à obéir aux conventions architextuelles, intertextuelles et péri-textuelles du genre sans renoncer à leur propre identité nationale et artistique.

## 2. La canadienneté comme élément distinctif

La première liberté prise par les *comics* de superhéros québécois afin de se distinguer de leurs homologues américains concerne l'affirmation, à différents degrés, d'une identité canadienne ou québécoise – avec toutes les nuances et les paradoxes que suppose la coprésence de ces deux identités nationales dans le corpus. Après s'être manifestée sous la forme d'un projet éditorial réfléchi, exposé dans le péri-texte des œuvres, la question nationale se concrétise, dans la fiction, à travers l'adaptation des codes du récit superhéroïque au contexte géographique, social et linguistique de la province québécoise.

### 2.1 Le superhéros canadien : un projet éditorial?

La réflexion quant à l'identité nationale des *comics* de superhéros se déploie principalement – mais non exclusivement – dans le discours éditorial accompagnant les œuvres. Le péri-texte constitue ainsi un espace idéal permettant aux éditeurs et lecteurs de discuter de la canadienneté et de la québécoité des *comics*, et donc de se positionner par rapport aux enjeux identitaires qui imprègnent leurs oeuvres.

---

<sup>794</sup> D. Couégnas. *Introduction à la paralittérature* [...], p. 66-68.



### *La définition du projet éditorial*

Parmi tous les éditeurs du corpus, trois seulement abordent de front leurs origines nationales. Les éditions Anderpol / Marsram Anderpol, les Éditions R.G.B. et Matrix Graphic Series en font ainsi l'un des principaux éléments définissant leurs projets éditoriaux respectifs. André Poliquin par exemple, pose la revue *Phoenix* (première publication d'Anderpol) comme la réincarnation de la bande dessinée québécoise en fascicule : « J'ai choisi "PHOENIX" comme nom de cette revue parce qu'il représente l'oiseau de feu qui renaît de ses cendres, car aucune autre revue de bande dessinée québécoise n'a réussi jusqu'à ce jour<sup>795</sup>. » En indiquant au lecteur que *Phoenix* est « le seul comic book québécois existant sur le marché<sup>796</sup> », il souligne ainsi le caractère exceptionnel de sa production<sup>797</sup>. Conscient de l'aridité du marché québécois et de la position historiquement précaire dans laquelle le créneau choisi place son entreprise, Poliquin fait appel à la flamme nationaliste de son lectorat. Si ce dernier souhaite encourager la production locale et empêcher la disparition de son seul spécimen, il doit effectivement faire en sorte que *Phoenix* survive : « Que cette revue soit un succès ou un échec dépend donc en grande partie de vous, chers lecteurs<sup>798</sup>! » En remettant le sort des *comics* québécois francophones entre les mains de son lectorat, Poliquin tente en fait de transformer la québécité de sa revue en argument publicitaire. Acheter et produire un numéro de *Phoenix* reviendrait donc à commettre un acte engagé pour la défense et la croissance de la culture bédéesque québécoise. Après la disparition de *Phoenix*, cette logique est reprise et poussée davantage par les Éditions R.G.B., qui l'exposent presque de manière pamphlétaire. Dans *L'Arche II*, revue où est publiée la série *Les Hérauts du Canada*, les éditeurs prennent ainsi position par rapport aux productions étrangères :

Nous anticipons le plaisir de bien vous servir et de rivaliser dans un avenir prochain avec les revues françaises et américaines qui monopolisent le marché québécois depuis la fin des années 40. Nous n'avons rien à leur envier, car notre travail est aussi professionnel et notre produit surclasse tout ce qui existe déjà.

[...] Quelles que soient vos habitudes de lecture, nous sommes convaincus que vous adopterez notre produit et qu'à mesure que vous vivrez nos aventures diversifiées, vous ferez une place de plus en plus importante à nos héros, leur permettant ainsi de devenir des Super Héros reconnus et populaires<sup>799</sup>.

<sup>795</sup> A. Poliquin. « Mais qui est donc André Poliquin? », dans A. Poliquin. *Phoenix*, n° 1 [...], p. 17.

<sup>796</sup> A. Poliquin. « Message du Phoenix! L'oiseau de feu renaît de ses cendres! », dans A. Poliquin. *Phoenix*, n° 5 [...], p. 16.

<sup>797</sup> L'adjectif « québécois », d'ailleurs, doit se comprendre au sens de « francophone ». Que Matrix Graphic Series soit aussi en activité, à la même époque, ne réfute pas l'affirmation de Poliquin, puisque Anderpol constitue effectivement l'unique producteur de *comics* en français.

<sup>798</sup> A. Poliquin. « Mais qui est donc André Poliquin? », dans A. Poliquin. *Phoenix*, n° 1 [...], p. 17.

<sup>799</sup> Anonyme. « Bulletin Dessin », dans Coll. *L'Arche II*, n° 1, Saint-Gabriel-de-Brandon, Éditions R.G.B., janvier 1987, 27 p.

Pour les Éditions R.G.B., encourager la bande dessinée québécoise revient à revendiquer un marché ayant été dérobé aux créateurs et aux lecteurs québécois par les grandes entreprises étrangères. Chez ces deux éditeurs, la québécité est convoquée, en somme, dans un esprit de protectionnisme culturel et commercial. D'ailleurs, les rééditions anglaises de ces *comics* pour le marché nord-américain – soit *Delta Squadron* (Anderpol) et *Heralds of Canada* (R.G.B.) –, évitent ce genre de discours où l'identité nationale se construit par opposition aux aires et aux objets culturels exogènes. Il est permis de croire que les ambitions expansionnistes des éditeurs québécois, lorsqu'elles se concrétisent, entrent en conflit avec l'affirmation d'une québécité délimitée par l'espace (géographique, commercial) et la langue.

Dans cette optique, le projet national est porté avec plus de retenue dans le discours éditorial de Matrix Graphic Series. L'auteur et éditeur Mark Shainblum présente ainsi la série *New Triumph* comme l'héritière spirituelle des *comics* canadiens l'ayant précédée, défendant moins la canadienneté de sa production par rapport aux *comics* américains qu'en la justifiant du point de vue d'une tradition culturelle. Ce point de vue prend particulièrement forme lorsque la série *New Triumph* accueille un personnage appartenant au patrimoine superhéroïque canadien. À la surprise de T. M. Maple, le personnage de Steel Chameleon, créé par Richard Comely, apparaît ainsi brièvement dans l'œuvre de Shainblum et Morrissette :

And speaking of new characters, I was surprised to see Richard Comely's Steel Chameleon pop up in N° 3. (And say, since Comely is, of course, the creator of Captain Canuck, this gives NORTHGUARD an indirect link to his thematic predecessor. Small world!) While it's nice to see « Steely » again, I am wondering why you picked him up. Disguise artists are a dime a dozen in comics and he isn't a « name » drawing card, from a marketing standpoint<sup>800</sup>.

La perplexité de T. M. Maple quant aux motifs justifiant l'allusion à ce superhéros méconnu du grand public amène Shainblum à expliquer ses intentions :

Well, T.M., there was no real *business* reason to use STEEL CHAMELEON, but my first profession writing assignment in the comics was a never-published S.C. story for Richard Comely's now defunct STAR RIDER AND THE PEACE MACHINE Magazine, and I maintained a certain fondness for the character. He also solved some rather tricky plotting problems, and since Richard kindly agreed to license him to Matrix, and I thought « Why not<sup>801</sup>? »

L'emprunt effectué à l'un des auteurs les plus importants du milieu des *comic books* canadiens éclaire donc une relation filiale qui se développe de trois manières. Il s'agit d'abord,

---

<sup>800</sup> T. M. Maple. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrissette. « Echoes of Triumph », *New Triumph featuring Northguard*, n° 4, Montréal, Matrix Graphic Series, 1986, p. 37.

<sup>801</sup> M. Shainblum. « Echoes of Triumph », dans M. Shainblum et G. Morrissette, *New Triumph featuring Northguard*, n° 4 [...], 37 p.

pour Shainblum, de revenir au premier superhéros qu'il s'est vu confier en tant qu'auteur professionnel. L'allusion à Steel Chameleon prend ensuite la forme d'un hommage à l'auteur marquant qu'est Richard Comely, tant du point de vue de la bande dessinée canadienne que de la trajectoire professionnelle de Shainblum. Comely, en effet, est indirectement responsable de la création du superhéros Warrior, qui servira d'esquisse au personnage de Northguard : « [...], when Richard Comely's Captain Canuck ceased publication for the second time, I created a Canadian Flag character named Warrior to fill the gap, at least in my own mind<sup>802</sup>. » Le clin d'œil à Steel Chameleon témoigne enfin de la gratitude de Shainblum envers Comely, qui joue un rôle de mentor en aidant Shainblum à régler des problèmes d'ordre scénaristique. L'allusion se dote en cela d'une portée symbolique : Shainblum paye, à travers elle, sa dette<sup>803</sup> envers l'auteur ayant contribué le plus fortement aux *comics* de superhéros canadiens et, plus secrètement, à la carrière et à l'œuvre de Shainblum lui-même. La question nationale – qui agit comme le fil conducteur d'une lignée de *comics* et de bédéistes canadiens – s'insère donc aussi dans une logique de réseaux.

Le propos à la fois nationaliste et révérenciel de Shainblum éclaire rétrospectivement un passage du premier numéro de la série *New Triumph...*, où un point de vue similaire se manifeste lors d'une scène riche en sous-entendus. Après avoir été sollicité par l'agence philanthropique P.A.C.T. (Progressive Allied Canadian Technologies), qui souhaite faire de lui le protecteur du Québec et de ses habitants, Phillip Wise / Northguard cherche à l'intérieur de sa collection de *comics* l'inspiration et le courage qu'il lui faut afin de devenir un superhéros. Il sélectionne ainsi trois fascicules devant le guider : *Captain Canuck* n° 11, de Richard Comely (Comely Comix), *Alpha Flight* n° 11, de John Byrne (Marvel Comics) et *The Fury of Firestorm, the Nuclear Man* n° 1 (DC Comics). Les deux premiers sont l'œuvre d'artistes canadiens et mettent uniquement en scène des protagonistes canadiens, tandis que le troisième est produit par des artistes américains et représente un superhéros newyorkais. Or, au moment où, décidé à accepter le mandat qu'on lui confie, Wise quitte son appartement en claquant la porte, l'exemplaire de *The Fury of Firestorm* tombe au sol,

---

<sup>802</sup> M. Shainblum. « Murphy's Lawyer », dans M. Shainblum et G. Morrissette, *New Triumph...*, n° 1 [...], deuxième de couverture.

<sup>803</sup> La dette se règle aussi en deniers sonnants et trébuchants, puisque Shainblum verse la somme de 150 \$ à Comely afin de pouvoir utiliser le personnage de Steel Chameleon durant deux ans (du 1<sup>er</sup> août 1985 au 31 juillet 1987). À ce montant s'ajoute la promesse de publier cinq pages entières de publicité pour Comely Comix, dans l'une ou l'autre des productions de Matrix Graphic Series. R. D. Comely (Comely Comix). « License agreement... », le 9 août 1985, Fonds « Matrix Graphic Series », cote R8299-1-X-E, 3 p.

face contre terre. L'allégorie qui se déploie ainsi annonce littéralement et figurativement les couleurs choisies par Wise : en prenant Captain Canuck et les membres d'Alpha Flight en exemple, il défendra fièrement la nation canadienne, vêtu d'un costume symbolisant son patriotisme ravivé. Si la culture américaine possède ses superhéros, ceux-ci se montrent inaptes à incarner le superhéroïsme canadien. La chute de *The Fury of Firestorm*, en ce sens, transpose sur le plan fictionnel un parti-pris pour la primauté des modèles superhéroïques conçus par des auteurs canadiens<sup>804</sup> et, à l'inverse, une prise de distance par rapport à la tradition américaine. Le texte et le péri-texte soutiennent donc conjointement le projet d'édification de la bande dessinée de superhéros canadienne tenté par Shainblum.

### *La réception du projet éditorial*

La constitution d'une production superhéroïque nationale plus ou moins ouvertement déclarée par certains éditeurs québécois génère une réaction presque unanime au sein du lectorat. Les lettres reçues par Matrix Graphic Series<sup>805</sup> et le courrier du lecteur publié par Underground Comics témoignent ainsi de l'intérêt du lectorat pour un tel projet.

L'archiviste John Bell souligne par exemple, en partageant son appréciation du premier numéro de *New Triumph...*, l'importance historique du lancement conjoint de cette série et des éditions Matrix Graphic Series : « All in all, a very auspicious debut for a Canadian publisher with the courage to emulate our Golden Age comic companies by focusing on a Canadian super hero<sup>806</sup>. » L'emploi du terme « courage », loin d'être anodin, auréole Shainblum et Matrix Graphic Series en transformant leur projet éditorial en acte de bravoure et de dévouement. Si *New Triumph...* est

---

<sup>804</sup> Il est à noter qu'en 1987, le discours tenu par Shainblum prend une tournure plus affirmée, hors du présent corpus. Le mot de présentation qu'il signe alors dans le premier numéro de la série *Dragon's Star*, revêt une allure éminemment patriotique : « Matrix Graphic Series is proud to present *Dragon's Star*, a comic with a universal story produced entirely in Canada by Canadians. We *can* do it, and don't let anyone tell you otherwise! » Toutefois, en évitant de se positionner par rapport à la production américaine, il parvient à susciter la fibre nationaliste de son lectorat sans s'aliéner de prime abord la part d'amateurs de *comics* américains qui en est constitutive; M. Shainblum. « Murphy's Lawyer », dans M. A. Bramstrup et I. Carr. *Dragon's Star*, n° 1, Montréal, Matrix Graphic Series, 1987, deuxième de couverture.

<sup>805</sup> L'analyse se base sur les 220 lettres reçues par l'éditeur entre 1984 et 1989 et consultées à partir du Fonds Matrix Graphic Series. La majorité des lettres provenant de lecteurs – plutôt que d'amis, de distributeurs ou de collègues – est transcrite dans la rubrique « Echoes of Triumph ». Les lettres de lecteurs qui ne sont pas rendues publiques par l'éditeur concernent presque exclusivement des projets de séries ou des portfolios qui lui sont envoyés par des artistes à la recherche d'un éditeur.

<sup>806</sup> J. Bell. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrissette. *Northguard*, n° 2 [...], p. 10.

bienvenue, c'est en raison du service rendu par l'éditeur à la bande dessinée canadienne. Ce dernier, en effet, ramènerait le médium à son « Âge d'Or », le temps d'une série, ne se laissant ni intimider ni décourager par les échecs successifs subis par la bande dessinée de genre de confection canadienne. Walt Dickson félicite aussi Shainblum et Morrisette d'avoir construit un pont entre l'édition contemporaine de *comics* canadien et l'époque glorieuse des *Canadian whites* :

Recently I saw a film about the GROUP OF SEVEN wherein one of the painters said that the old ways of painting had to be discovered. Looking at your first issue I can see the same holds true for the Canadian comic book scene, and if such a group existed in the comics field, both yourself [Mark Shainblum] and Gabriel [Morrisette] would be members<sup>807</sup>.

La canadienneté, pour les lecteurs cités comme pour l'éditeur, reste une affaire de tradition. Elle réunit des œuvres d'auteurs, d'éditeurs et d'époques différentes afin de former un corpus national perçu, avec un certain recul, comme une série architextuelle se voulant autonome par rapport à la production américaine. Dans cet esprit, les titres de la série *New Triumph* et de la rubrique éditoriale « Echoes of Triumph » réfèrent à la série de *comics Triumph*, publiée par l'éditeur torontois Bell Features, vers 1942. C'est parce qu'elle a pour ambition de poursuivre une tradition entravée par l'omniprésence des *comics* américains dans le marché canadien que la parution de *New Triumph* suscite d'ailleurs un sentiment de gratitude chez Ron Rout Jr. : « Finally, after so many years, so many pages, someone has finally done it. *You* have done it! Congratulations and thanks<sup>808</sup>! » En d'autres mots, la réception de *New Triumph* est tributaire du fait que la série de Shainblum et Morrisette permette à son lectorat de (re)prendre contact avec une culture superhéroïque canadienne aussi appréciée que précaire.

Dans le même ordre d'idées, l'annulation de la série *New Triumph* et le lancement d'*Omega Knights* participent de ce cycle favorisant l'accueil chaleureux offert à toute nouvelle entreprise consacrée à l'édition de *comics* de superhéros canadiens. Dans le courrier du lecteur publié dans *Omega Knights* n° 5, un lecteur exprime ainsi sa joie et son soulagement : « A Canadian Comic Book compangny! Yes! Yes! Yes!! Finally! I've been waiting for some new Canadian super hero characters since Comely Comics and their short lived Captain Canuck comic went under. Well, we did have Northguard there but he was cancelled too<sup>809</sup>. » Il ne fait aucun doute que le superhéros unifolié exerce une force d'attrait considérable pour ce lecteur qui cible les productions locales et

<sup>807</sup> W. Dickinson. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrisette. *Northguard*, n° 2 [...], p. 10.

<sup>808</sup> R. Rout Jr. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrisette. *Northguard*, n° 2 [...], p. 10.

<sup>809</sup> E. Delvin. Lettre publiée dans M. Connery et D. Marcus. *Omega Knights*, n° 5 [...], p. 24.

semble les consommer systématiquement. La courte espérance de vie des séries superhéroïques canadiennes et des maisons d'édition qui les produisent impose autrement dit au lectorat une attente presque continuelle qui facilite éventuellement la réception d'œuvres rares. Il ne faut pas s'étonner, dans cette optique, que le contenu narratif et visuel des *comics* apparaisse comme une considération secondaire dans le discours de certains lecteurs : l'enthousiasme de ces derniers est lié avant tout au concept général des œuvres (soit le superhéros canadien), et non à leurs particularités. L'explication de T. M. Maple résume bien cette attitude : « [A]s a True Canadian, I'm never displeased to see a new Canadian comics publication on the stands [...] And if it's a *good* publication, then I cross over into the realm of a more positive reaction<sup>810</sup>. » La canadienneté de l'œuvre s'érige donc comme principal critère d'appréciation, et sa qualité artistique comme avantage additionnel.

La réception de la canadienneté définissant la production de Matrix Graphic Series et d'Underground Comics, cela dit, ne s'avère pas complètement univoque. La série *New Triumph*, en particulier, est accueillie avec scepticisme par deux pairs de Shainblum et Morrissette ne partageant pas l'emballement de Bell. Pour Ty Templeton, qui reproche à *New Triumph* son manque d'originalité, l'identité nationale du superhéros ne constitue pas en soi une caractéristique réellement distinctive :

Really, NORTHGUARD is every bit as good as comparable books on the market, as far as the writing is concerned. It's just that for someone so young you're not bringing youth to the writing. Where are you taking chances? What sets NORTHGUARD apart in the eyes of Americans, who aren't going to *care* at all that NORTHGUARD is a Canadian super-hero? That's where your market is, Mark<sup>811</sup>.

Pour Templeton, la nationalité canadienne de *New Triumph* et de son protagoniste, brandie par l'éditeur pour justifier la pertinence de son projet, fonctionne en tant qu'argument commercial uniquement dans la mesure où le public s'intéresse effectivement à la dimension canadienne du récit. Si le lectorat québécois et canadien-anglais peut être séduit par la représentation de personnages et d'univers superhéroïque locaux, le marché américain, ciblé par tous les éditeurs étudiés, risque fort probablement d'accueillir ce traitement national(iste) du genre avec plus ou

<sup>810</sup> T. M. Maple. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrissette. « Echoes of Triumph, *New Triumph*..., n° 2 [...], p. 37.

<sup>811</sup> T. Templeton. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrissette. *Northguard*, n° 2 [...], p. 10.

moins d'indifférence<sup>812</sup>. Le principal élément distinctif de la bande dessinée de superhéros originale faite au Québec paraît autrement dit, aux yeux de Templeton, insatisfaisant : derrière la couche de peinture rouge et blanche se cacherait finalement une simple réitération d'un architype incontesté et, on le devine, jugé inintéressant. Dennis O'Neil, éditeur sénior et scénariste chez DC Comics, tient sensiblement le même discours. Après l'avoir probablement rencontré lors d'un salon à Montréal<sup>813</sup>, O'Neil écrit à Shainblum pour lui fournir son appréciation des *comics* édités par Matrix Graphic Series : « Reading through the comics you gave me when I saw you, I was astonished and a bit chagrined at the similarity in plot lines in your stories, mine and Cary [Burkett]'s. Something about great minds going in the same direction<sup>814</sup>... » Déçu des ressemblances entre les œuvres de Shainblum et celles qu'il écrit ou édite pour le compte de DC Comics, O'Neil porte donc un jugement qui corrobore l'opinion formulée par Templeton. L'identité canadienne d'une série ou d'un catalogue ne garantirait en rien son originalité et, conséquemment, ne suffirait pas non plus à séparer fondamentalement une production donnée des *comics* de superhéros américains.

Ce point de vue, faut-il le rappeler, est celui de quelques pairs; les lecteurs dans leur ensemble – dont certains Américains – apprécient les œuvres et saluent la (re)naissance des superhéros canadiens. Des enjeux sous-jacents expliquent donc sans doute la sanction négative formulée par O'Neil et Templeton. Le premier, peut-on le croire, manque tout simplement d'enthousiasme envers un produit qui imite, c'est-à-dire qui concurrence le sien. Quant au second, auteur de la bande dessinée parodique *Stig's Inferno* (Vortex Comics), il milite sans doute en faveur d'une esthétique alternative qu'il ne repère pas dans *New Triumph*... Précisons effectivement que Templeton insiste dans sa lettre sur l'importance, pour un éditeur et alternatif, d'éviter les tendances qui dominent le médium. L'esthétique *grim and gritty* et le croisement entre le superhéros et le thriller, surtout, manquent cruellement d'originalité à ses yeux. Selon cette logique, la remise en question de la canadienneté comme élément définitoire ressemble moins à un désaveu à l'endroit

---

<sup>812</sup> Le chapitre précédent a montré que cette crainte s'avère infondée, puisque les trois quarts des ventes de *New Triumph* s'effectuent en terre américaine. Le courrier reproduit dans *Omega Knights* témoigne aussi de l'appréciation, par des lecteurs américains, de la série québécoise.

<sup>813</sup> C'est ce que l'on peut déduire du passage suivant : « [...] the sight-seeing tour of your city was great. Made the Montreal gig a very pleasant exception to the usual woeful convention experience. »; Bibliothèque et archives Canada. Lettre de Dennis O'Neil envoyée à Mark Shainblum, le 12 février [sans année], Fonds Matrix Graphic Series, cote R8299-1-X-E.

<sup>814</sup> *Ibid.*

du superhéros national qu'à un regret de le voir utilisé comme un écran de fumée. Ainsi perçu, le superhéros canadien servirait à faire oublier l'emprise des *comics* américains *mainstream* et de leurs codes sur la production canadienne au lieu d'encourager la scission entre les deux aires culturelles et les objets qui en émergent.

## 2.2 Formes et enjeux de l'identité nationale dans le récit

L'origine canadienne ou québécoise des *comics* étudiés et des superhéros qu'ils mettent en scène s'expose plus fréquemment à travers l'adaptation des récits au contexte québécois que par la présentation d'un projet éditorial clairement énoncé. En plus de s'affirmer au premier degré à travers les surnoms de quelques personnages et les titres des séries – MacKenzie Queen renvoie par exemple au premier ministre du Canada William Lyon MacKenzie King, Fleur-de-Lys à l'emblème du Québec et Northguard à la nordicité canadienne – elle induit surtout l'appropriation et la resémantisation d'archétypes. L'environnement où évoluent les personnages et les récits, l'identité et les desseins des ennemis affrontés de même que les relations entre les superhéros gagnent ainsi une spécificité liant les spécimens du corpus entre eux.

### *La langue des superhéros québécois*

Malgré la prédominance des territoires québécois et montréalais dans les récits, la langue parlée par les personnages qui les peuplent apparaît, à première vue, peu représentative des caractéristiques linguistiques des habitants de la province et de la métropole québécoises. Ainsi, trois titres seulement mettent en scène des superhéros employant le français lors de leurs échanges verbaux : *L'Escadron Delta* (dans *Phoenix* et *Généalogie*), *Les Hérauts du Canada* (dans *L'Arche II*) et *New Triumph*...

Alors que 15,3 % des Montréalais ont l'anglais pour langue maternelle, tel que mentionné au chapitre précédent, tous les superhéros présents dans les séries publiées en anglais s'expriment uniquement dans la langue de Shakespeare, à l'exception de Fleur-de-Lys et de Northguard, lequel possède une connaissance rudimentaire du français. Par exemple, lorsqu'il rencontre Manon Deschamps (Fleur-de-Lys) pour la première fois, dans un immeuble où se donnent des cours d'arts martiaux, Northguard tente de lui demander la marche à suivre pour s'inscrire aux leçons de



Taekwon Do : « Je – um – je suis intéresser [sic] au... dans les cours de<sup>815</sup>... » Voyant que son interlocuteur peine à s'exprimer, Deschamps, qui l'avait d'abord interpellé en français, lui répond dans un anglais parfait : « Master Kim isn't here right now, but I can give you some pamphlets<sup>816</sup>. » Afin de faciliter l'acte communicationnel – mais sans renier les efforts déployés par Northguard pour respecter la langue officielle des Québécois – Deschamps emploiera presque toujours l'anglais en présence du superhéros. Selon une stratégie similaire, le français s'immisce aussi dans *Omega Knights* par le biais de personnages secondaires. Cette fois-ci, par contre, l'usage de l'anglais par les personnages francophones – dont aucun n'est un superhéros – s'inscrit dans un processus d'apprentissage. Lorsqu'un agent au service du Lieutenant Lapierre, chargé d'enquêter sur les activités des Omega Knights, s'adresse à son supérieur en français, ce dernier lui rétorque : « In English, Moreau... Ya gotta practice if ya want that job in Natoqua<sup>817</sup>! » L'emploi de l'anglais dans le corps de police montréalais se justifie donc – un peu rapidement, on en conviendra – par le souhait d'améliorer les compétences professionnelles du personnel. Par ces compromis, *New Triumph...* et *Omega Knights* reconnaissent donc le poids culturel et identitaire de la langue française au Québec, en préservant toutefois l'intelligibilité du récit pour un lectorat composé en grande partie, suppose-t-on, de lecteurs unilingues anglophones.

Par ailleurs, les protagonistes de *L'Escadron Delta* et des *Hérauts du Canada*, tous francophones, perdent ce trait identitaire dans les rééditions anglaises des récits et adoptent naturellement la langue maternelle du public ciblé. À l'instar des héros américains qui s'expriment en français dans les *comics* des Éditions Héritage et Bandes Dessinées Fantastiques, les personnages de ces deux séries possèdent une identité linguistique variable en fonction de l'aire linguistique et culturelle où leurs aventures sont commercialisées et consommées. Le gommage de la francophonie originale des superhéros relèverait ainsi de « choix d'identification ponctuelles [sic] unilingues correspondant à des stratégies communicationnelles ou d'écriture<sup>818</sup>. » Par souci d'intercompréhension et d'économie d'espace textuel, les deux équipes superhéroïques évoluent en effet dans un contexte unilingue anglophone, lorsqu'elles apparaissent dans des fascicules

<sup>815</sup> M. Shainblum et G. Morrissette. *New Triumph...*, n° 3, p. 11.

<sup>816</sup> *Ibid.*

<sup>817</sup> M. Connery et D. Marcus. *Omega Knights*, n° 3 [...], p. 3.

<sup>818</sup> A. Zuchelkowska. « Pour une approche identitaire en traduction : implications socio-culturelles », *Studia romancia posnaniensia*, vol. 39/2, 2012, p. 97.

destinés au marché nord-américain étendu. Le fait que les deux numéros de *Delta Squadron* aient lieu dans une ville inconnue – et pas nécessairement en territoire québécois – complète et crédibilise par exemple cette transformation identitaire. Dans un même ordre d’idées, *Corbo*, *Bear* et *Dimension X* tirent du flou entourant l’espace géographique et culturel du récit une universalité en phase avec les visées commerciales que sous-entend l’usage unique de l’anglais dans l’œuvre. Les prérogatives du marché atténuent donc le lien inaliénable entre québécoisité et francophonie, tel qu’il se tisse, entre autres, dans les *comics* américains traduits au Québec et dans le discours promotionnel de la revue *Phoenix*.

### *L’adaptation de l’environnement superhéroïque*

L’analyse des *comics* Héritage conduite au chapitre III a permis d’observer l’invariant générique selon lequel les récits superhéroïques se déroulent habituellement en milieu urbain. N’échappant pas à cette règle, les *comics* publiés par les éditeurs québécois ont en grande majorité la ville comme toile de fond.

Tableau 20 : Lieux des récits superhéroïques québécois

Éditeur	Série	Lieux du récit
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Delta Squadron</i>	Ville inconnue
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>Généalogie</i>	Montréal, Japon, Pologne
Anderpol / Marsram Anderpol	<i>L’Escadron Delta</i> (dans <i>Phoenix</i> )	Montréal, le Nord québécois
Matrix Graphic Series	<i>Mackenzie Queen</i>	Montréal, Nouvelle-Écosse, Espace
Matrix Graphic Series	<i>New Triumph featuring Northguard</i>	Montréal, Vaudreuil, Calgary
Matrix Graphic Series	<i>The Jam</i>	Montréal
Le Mécène	<i>Dimension X</i>	Ville inconnue
R.G.B.	<i>Canadian Ninja</i>	Montréal
R.G.B.	<i>Heralds of Canada</i>	Mirabel
R.G.B.	<i>Les hérauts du Canada</i>	Mirabel, Vancouver
Sword in Stone Productions	<i>Corbo</i>	Ville inconnue
The Other Side Productions	<i>Bear</i>	Ville inconnue
The Other Side Productions	<i>Flayr</i>	Montréal
The Other Side Productions	<i>Merx</i>	Espace

Underground Comics	<i>Omega Knights</i>	Montréal, Laurentides (ville inconnue)
--------------------	----------------------	--

Dix titres sur 15 prennent place dans des villes de grande envergure, principalement à Montréal (huit cas). Dans la majorité des cas, le lieu du récit est identifié dans un cartouche ou au cours d'un dialogue entre personnages, mais il arrive aussi que les créateurs laissent au lecteur le soin d'identifier la ville dépeinte en décodant les référents culturels insérés dans l'œuvre. Par exemple, il n'est jamais précisé, dans *The Jam*, que l'action se déroule à Montréal; cela dit, l'enseigne d'un dépanneur, écrite en français, la représentation de la station de métro Vendôme et le port d'une casquette à l'effigie du Canadien de Montréal par un personnage secondaire positionnent certainement le récit à l'intérieur de la métropole québécoise.

La prédominance de l'environnement urbain dans le corpus québécois repose sur la même logique que celle ayant fait de New York le domicile privilégié des superhéros américains. En plus d'offrir un coup d'œil qui soit visuellement attrayant, la ville représente aussi la terre d'accueil des crimes en tous genres : « [The superhero] is an urban dweller because that's where the criminals are<sup>819</sup> ». La mafia combattue par Corbo et Flayr, les cambrioleurs arrêtés par The Jammer ou les assassins pourchassés par les Omega Knights émergent tous de ce berceau prolifique assurant aux superhéros une mission sans cesse renouvelée. En raison de sa taille et de la population importante qu'elle accueille, la ville se fait l'hôtesse d'une succession infinie de crimes, lesquels ne pourraient en revanche se produire à un rythme aussi soutenu en contexte rural sans que la crédibilité du récit n'en souffre. Par ailleurs, les principales escapades hors des métropoles s'expliquent d'abord par la seconde nature science-fictionnelle de certains récits. Ainsi, les personnages de *Mackenzie Queen* et *Merx* agissent surtout dans l'espace, où les premiers tentent d'empêcher une armée extraterrestre d'envahir la Terre et les seconds luttent contre une organisation policière intergalactique possiblement corrompue. Ensuite, certaines péripéties vécues par quelques superhéros s'avèrent plus plausibles lorsque situées dans l'environnement relativement discret qu'assure la banlieue, représentée par Vaudreuil dans *New Triumph...* et par les Laurentides dans *Omega Knights*. En s'installant dans des locaux situés à Vaudreuil, l'organisme philanthropique P.A.C.T. peut, par exemple, préserver son anonymat et le secret entourant les activités

<sup>819</sup> S. Bukatman. « A Song of the Urban Superhero » [...], p. 170.

d'espionnage qu'il mène. En effet, si P.A.C.T. n'a pour seule ambition que d'agir comme vigie en surveillant et en dénonçant les crimes commis par les grosses corporations, les méthodes utilisées pour accomplir sa mission (piratage, séquestration, vol de documents) enfreignent la loi. La nécessité pour les agents travaillant pour P.A.C.T. de pouvoir aller et venir sans danger d'être repérés justifie donc l'emplacement des locaux de l'organisme. Selon la même logique, la secte maléfique dirigée par la sorcière Iscandria peut conduire ses rituels et emprisonner ses opposants en toute quiétude, puisque l'une de ses bases d'opération s'avère cachée « somewhere in the Laurentians<sup>820</sup> », soit loin des autorités et des regards indiscrets. Si l'effervescence urbaine sied bien au récit superhéroïque, lequel repose sur le renouvellement continu de l'action, la tranquillité de la banlieue ou des régions boisées du Québec est exploitée dans quelques cas afin de justifier le fait que certains gestes illégaux soient commis en toute impunité.

Au-delà de l'axe ville / banlieue existe aussi le paradigme des territoires nationaux. Les deux tiers des titres étudiés prennent ainsi place, au moins partiellement, dans la province québécoise, deux d'entre eux se déplaçant temporairement en Nouvelle-Écosse et en Colombie-Britannique (Vancouver). Ce ratio surpasse celui concernant la représentation des villes américaines (New York principalement) par rapport au reste de l'univers (l'espace inclus), tel qu'observé dans les *comics* américains traduits par les Éditions Héritage. En ce sens, le confinement important des superhéros québécois au sein de l'aire géographique canadienne ou québécoise paraît signifier l'attachement des personnages, sinon de leurs créateurs, à leur territoire. Dans l'optique où « [c]'est par la territorialisation qu'une communauté devient une réalité géopolitique, une nation autonome, dont les frontières territoriales coïncident avec les frontières politiques et culturelles<sup>821</sup> », la « communauté » superhéroïque spécifiquement canadienne et la culture bédéesque nationale qu'elle porte semblent vouloir se concrétiser en manifestant leur appartenance territoriale. Plus encore, la quasi-homogénéité de l'environnement géographique des œuvres se pose en tant qu'affirmation culturelle visant l'appropriation du genre pratiqué : la *bande dessinée québécoise et canadienne* de superhéros devient autrement dit une bande dessinée de *superhéros québécois et canadiens*. La mise en scène de Montréal et des autres villes canadiennes, laquelle se produit par le biais des référents textuels et visuels énoncés ci-dessus, s'inscrit donc dans une perspective

---

<sup>820</sup> M. Connery et D. Marcus. *Omega Knights*, n° 4 [...], p. 2.

<sup>821</sup> R. Kastoryano. « Vers un nationalisme transnational. Redéfinir la nation, le nationalisme et le territoire », *Revue française de science politique*, vol. 56, Presses de Sciences Po (P. F. N. S. P.), avril 2006, p. 533.

profondément identitaire. Au contraire de ce qui se produit lors des pérégrinations canadiennes de Spider-Man et de Batman, le Canada et le Québec ne constituent pas des lieux à promouvoir, mais plutôt des composantes essentielles de l'identité de la majorité des protagonistes examinés.

### *L'invasion : une menace récurrente*

Les sombres intentions des vilains affrontés par les superhéros québécois se comprennent justement à la lumière de l'importance vitale accordée à la notion de territoire dans la constitution d'une culture bédéesque et superhéroïque québéco-canadienne. Alors que l'identité nationale de la majorité des titres du corpus se définit en fonction de l'environnement géographique, culturel et linguistique des récits, le fait que la plupart des vilains représentés menacent l'intégrité du territoire et vont parfois jusqu'à commettre une intrusion en sol québécois ou canadien semble éloquent<sup>822</sup>. Le thème de l'invasion, ainsi, se manifeste au premier degré dans *Omega Knights* et *Mackenzie Queen*, où les vilains entendent conquérir la Terre, en commençant par le Canada. La sorcière Iscandria, dont les motifs demeurent plutôt vagues, conduit en effet des rituels magiques et des sacrifices afin d'invoquer une armée de démon devant émerger des Laurentides pour s'emparer ensuite de la planète entière. Quant à Mackenzie Queen, il se transporte dans l'espace pour empêcher l'arrivée des Ice Men, une race extraterrestre ayant ciblé la Terre comme habitat potentiel. Dans ces deux cas, des monstres venus d'outre-monde (les enfers et une galaxie éloignée) projettent donc de dérober aux humains, et aux Canadiens avant tout, le lieu où ils habitent. Sans l'intervention réussie des superhéros, qui parviennent à contrer la menace, la survie de la population québécoise et, éventuellement, de la race humaine au complet s'annonçait incertaine.

Au-delà de ces raids extraterrestres et extradimensionnels, l'invasion du Canada est aussi mise en scène à travers le motif du terrorisme, présent dans la majorité des œuvres à l'étude. L'organisation terroriste Varan, ennemie jurée de l'Escadron Delta, s'attaque par exemple aux ressources naturelles canadiennes en pillant le plutonium de la centrale nucléaire Gentilly, en siphonnant le pétrole d'une raffinerie montréalaise et en menaçant de faire sauter un barrage hydroélectrique situé dans le nord du Québec. En plus de paralyser les forces de l'ordre, ces attentats permettent à Varan de récupérer, par la force et la peur, les éléments nécessaires à la confection de missiles

---

<sup>822</sup> Cela vaut pour les séries suivantes : *Delta Squadron*, *L'Escadron Delta* (dans *Phoenix* et dans *Généalogie*), *Mackenzie Queen*, *New Triumph...*, *Canadian Ninja*, *Heralds of Canada*, *Les Hérauts du Canada* (dans *L'Arche II*) et *Omega Knights*.

nucléaires devant anéantir Washington et Moscou, les deux capitales les plus puissantes du monde durant la décennie 1980. Le territoire québécois et ses richesses, donc, se voient pillés par un groupe armé étranger n'ayant pour seule mission que la domination du monde par le chaos. De son côté, Bo Anderson, protagoniste de *Canadian Ninja*, déjoue une prise d'otage ayant lieu à l'aéroport de Dorval<sup>823</sup>, où la World-Wide Apocalypse Terrorist Organization, probablement menée par des Soviétiques<sup>824</sup>, met son plan en branle afin de contrôler l'Amérique du Nord par la terreur. Selon un scénario similaire, les Hérauts du Canada parviennent à libérer les passagers d'un avion maintenus captifs, à l'aéroport de Mirabel, par des Soviétiques réclamant la libération de leurs « camarades » emprisonnés. Dans le contexte inquiétant de la guerre froide, il semble ainsi que l'aéroport représente, en tant que porte d'entrée et de sortie du territoire national, un lieu dangereux. Cette brèche permet effectivement l'arrivée d'agents exogènes susceptibles de compromettre – par la peur et la violence – la sécurité des Québécois et des Canadiens. Polaris, membre des Hérauts du Canada, entend remédier à cette situation en intimidant les terroristes vaincus par son équipe : « Listen jerks and listen well : we don't want your kind in this country anymore! Don't ever come back<sup>825</sup>! » Il n'est pas clairement dit si « l'espèce » (*kind*) en question correspond aux terroristes ou plus largement aux Soviétiques, mais il appert, dans un cas comme dans l'autre, que la solution proposée dans le but de préserver l'intégrité du pays est le rejet de l'Autre et, corrélativement, le repli sur soi. Les Hérauts du Canada, en effet, expulsent les terroristes de leur territoire, plutôt que de les faire arrêter, comme si le Mal paraissait moins menaçant et plus tolérable en se trouvant hors des frontières canadiennes.

Inspiré plus directement de l'actualité de son époque, le scénario du premier numéro de la série *New Triumph...* fait écho à l'attentat politique commis en 1984 par Denis Lortie à l'hôtel du Parlement de Québec, où celui-ci tue trois personnes en voulant assassiner René Lévesque, chef du Parti québécois, et ses députés :

A final, more dramatic shake-up came only a couple of months before the first issue was to be released. A deranged Canadian Forces soldier named Denis Lortie burst into Québec's National Assembly buildings with an automatic rifle and killed three innocent people while searching for politicians not present at the time. Suddenly the impossible had become possible. My fiction took

<sup>823</sup> Désormais nommé l'Aéroport de Montréal Pierre-Elliott-Trudeau

<sup>824</sup> Les agents de cette organisation s'expriment en russe; R. Beausoleil et N. Lagacé. *Canadian Ninja*, n° 1 [...], p. 9.

<sup>825</sup> P. Charbonneau et R. Courtemanche. *Heralds of Canada*, n° 1 [...], p. 18. Dans la version originale française de l'œuvre, le discours de Polaris s'avère plus doux : « Navré bonhomme mais personne ne se moque des Hérauts! Personne! »; P. Charbonneau et R. Courtemanche. *Les Hérauts du Canada*, dans *L'Arche II*, n° 1, p. 45.

on a terrible life and feeling it had not possessed previously, and my notions of what constituted « Canadian » behaviour had to be severely re-assessed. Reality too, changes<sup>826</sup>.

Dans *New Triumph*, un attentat similaire est planifié par un groupe terroriste américain à l'occasion d'un ralliement du Parti québécois, mais le héros éponyme parvient à déjouer les assaillants et à éviter les conséquences qui s'annonçaient tragiques. Plus tard, Northguard comprend que cette attaque provenait d'un groupe extrémiste chrétien américain et avait pour but de raviver les tensions politiques entre les anglophones et les francophones du Canada, afin de créer une guerre civile qui aurait permis, à terme, l'annexion du Canada aux États-Unis. En digne protecteur de sa patrie, Northguard s'offusque devant cette atteinte à l'unité nationale : "Somone's trying to reopen old wounds, someone from outside. Well I won't let them! We've come too far in this province, I'll be damned if I let anyone push us back to hate and paranoia<sup>827</sup>!" Ce cri du cœur lancé avec bravoure met le doigt exactement sur l'enjeu qui donne corps à toutes ces variations du terrorisme dans le corpus, c'est-à-dire la peur – ou la paranoïa, comme le dit Northguard – qui se glisse à l'intérieur de tous les récits; que ce soit la peur de se voir dépossédé des ressources présentes en sol canadien (l'hydroélectricité, le pétrole, le plutonium) ou celle de perdre son identité propre au terme de conflits (entre provinces, entre pays) menant à l'aliénation de la nation par des puissances étrangères. Bref, une peur omniprésente de la mort (culturelle, surtout), que viennent désamorcer les superhéros québécois en déjouant à tous coups les plans des vilains. Si l'on sent la nation instable, en découvrant les failles que veulent exploiter les envahisseurs de toutes provenances, jamais ne la voit-on chanceler.

Dans cette optique, la récurrence dans le corpus du motif de l'invasion imminente participe du processus d'affirmation identitaire observé dans les pages précédentes. Les frontières exclusives des *comics* québécois ou canadiens se tracent à partir du territoire – concret ou figuré – que se disputent superhéros et supervilains. Autrement dit, le superhéros national, en tant qu'architexte et en tant qu'archétype, se consolide lorsque l'espace qu'il occupe se fait dérober par une menace exogène. En ce sens, la mise en scène des envahisseurs découle peut-être moins d'une crainte de l'Autre que d'une volonté de consolider l'unité nationale. Le terrorisme et l'invasion auraient alors pour fonction de dévoiler les faiblesses d'un édifice incomplet et de catalyser sa solidification, grâce au secours de superhéros canadiens aux pouvoirs, au courage et au patriotisme exceptionnels.

<sup>826</sup> M. Shainblum. « Murphy's Lawyer », dans M. Shainblum et G. Morrisette. *New Triumph...*, n° 1 [...], p. 32.

<sup>827</sup> M. Shainblum et G. Morrisette. *New Triumph...*, n° 1 [...], p. 28.

*L'unification de la nation canadienne : le cas de New Triumph featuring Northguard*

L'entreprise de consolidation de l'identité nationale des *comics* et des personnages superhéroïques, laquelle s'initie en réaction aux attaques dirigées contre le Québec et le Canada par les envahisseurs et les terroristes, encourage la réflexion sur la nature même de cette identité à une occasion, soit dans la série *New Triumph*... Sensible à l'idée selon laquelle la canadienneté et la québécoité ne s'avèrent pas mutuellement assimilables, la série positionne les deux nationalismes – l'un québécois et l'autre canadien-anglais – au cœur des préoccupations de son protagoniste. À partir du moment où Northguard s'oppose aux tentatives de division entre Canadiens anglais et Québécois, il s'affirme de plus en plus comme le fier représentant de la tolérance et de l'ouverture à l'Autre, valeurs dont il s'efforce de faire la promotion. Soucieux de se présenter comme le héros de *tous* les Canadiens, Northguard demandera même conseil à son employeur quant au surnom francophone qu'il devrait adopter, arrêtant finalement son choix sur « Le Protecteur ». Fédéraliste convaincu, il encourage néanmoins la confrontation d'idées : « Do I necessarily have to agree with something to respect it<sup>828</sup>? », demande-t-il à Manon Deschamps, lors d'une discussion portant sur le mouvement indépendantiste québécois. La philosophie guidant ses actions et ses relations découle donc d'un profond respect d'autrui. Aussi s'adjoit-il justement les services de Deschamps, francophone et souverainiste, qui adopte le sobriquet Fleur-de-Lys et devient son acolyte. Le costume à l'effigie du drapeau québécois de l'héroïne complémentera bien, d'ailleurs, celui de Northguard, qui représente le drapeau canadien : les deux nations et les nationalismes respectifs qu'ils suscitent se trouvent réunis au sein d'un même duo superhéroïque.

---

<sup>828</sup> M. Shainblum et G. Morrisette. *New Triumph*..., n° 4, p. 6.



Figure 63 : Couverture de *New Triumph*..., n° 2, Matrix Graphic Series.



Si « [t]he code name conveys some aspect of the character, typically his or her mission or powers or the character's origin or personality » et que « [l]ike the code name, the costume also conveys a sense of the superhero's mission, powers, origin or personality<sup>829</sup> », il apparaît que les noms de code et les costumes octroyés à Northguard et Fleur-de-Lys récupèrent deux des principaux tropes du genre pour arrimer davantage leurs aventures à une canadienneté et à une québécoisité jouant un rôle définitoire. Le duo nouvellement formé brandit en d'autres mots son identité double et symbolise, à travers l'ouverture d'esprit qui le caractérise, le respect de la différence et la collaboration enviable du Canada anglais et du Québec. L'attirance sentimentale et physique qu'éprouve Northguard à l'égard de Fleur-de-Lys ne fait qu'accentuer ce rapprochement allégorique entre nations.

<sup>829</sup> P. Coogan. « The Hero Defines the Genre [...] », p. 6.

Telle qu'elle se manifeste dans la série *New Triumph...*, l'hybridité identitaire repose ainsi sur une forme de compromis, voire de conciliation, c'est-à-dire que certaines des caractéristiques dominantes des deux nations majoritaires du Canada, comme l'inclination politique et la langue, sont réunies au sein d'un même duo, ce qui permet la représentation d'une identité canadienne idéale. Northguard et Fleur-de-Lys sont les gardiens des valeurs libérales, d'un bilinguisme et d'un biculturalisme perçus comme des richesses inaliénables, même lorsqu'elles sont menacées par des forces extérieures. En fait, la collaboration entre les deux personnages se montre encore plus pertinente lorsqu'elle est envisagée comme une solution face à l'adversité, incarnée tout au long de la série par des antagonistes provenant de contrées étrangères, soit les États-Unis et la Russie<sup>830</sup>. Elle permet en somme de résoudre le conflit opposant les Québécois francophones et les Canadiens anglais en les faisant travailler conjointement afin d'atteindre un but commun<sup>831</sup>. Le fait que le principal antagoniste du récit – l'organisme ManDes – soit d'origine américaine, d'ailleurs, transpose dans la fiction la rivalité entre les marchés canadiens et américains, présentée en des termes plus nuancés dans le discours paratextuel de Shainblum. Alors que l'auteur et éditeur entretient une relation ambiguë avec les *comics* publiés par les grandes entreprises newyorkaises (nous y reviendrons), le protagoniste qu'il crée, lui, oppose fermement la feuille d'érable au drapeau étoilé. Autrement dit, le nationalisme canadien revendiqué par Shainblum dans le discours paratextuel est défini et concrétisé, dans le texte de la série *New Triumph...*, sous une forme inclusive à l'égard de tous les Canadiens, mais hostile à une influence américaine représentée comme étant suspecte, sinon nuisible.

---

<sup>830</sup> Le titre du troisième épisode de la série, « Target Red, Target Blue », est éloquent en soi. La faucille et le drapeau étoilé qui lui sont adjoints, en couverture, clarifient encore plus, si besoin est, l'identité des antagonistes.

<sup>831</sup> Mais cet objectif noble n'empêche pas, en fin de compte, que la québécoité contribue finalement à la préservation, tout au plus à l'amélioration, du *statu quo*. Même lorsqu'elle est représentée sous le signe de la tolérance, de la cordialité, elle est subordonnée au nationalisme canadien qui l'intègre et lui alloue un rôle de second plan : Fleur-de-Lys, après tout, n'est que le bras droit de Northguard. Cela dit, Matrix Graphic Series promettait de nuancer ce rapport entre les deux identités nationales mises en scène dans *New Triumph* par la publication éventuelle d'une série entièrement consacrée à l'héroïne québécoise. Cette publication demeurée à l'état de projet aurait, peut-on le croire, donné chair au discours égalitaire tenu dans *New Triumph* en équilibrant les forces en présence au sein du catalogue de l'éditeur.

### 3. Des *comics* de superhéros à contre-courant

La défense d'une identité éditoriale distincte de celle mise de l'avant par les entreprises américaines représente le second cheval de bataille des éditeurs de *comics* de superhéros originaux. Bien qu'aucun d'entre eux ne renie l'affiliation de leurs productions au genre superhéroïque, ils s'avèrent nombreux à considérer leur indépendance commerciale et les libertés artistiques qu'elle permet comme éléments définitoires. Éloignées par défaut des grands éditeurs américains en raison du marché beaucoup plus modeste qu'elles occupent et du lectorat relativement restreint qu'elles rejoignent, ces entreprises éditoriales misent en revanche sur un discours critique à l'égard des *comics* américains *mainstream* et sur la mise en évidence de leur propre originalité pour convaincre le lectorat de leur pertinence et de leur authenticité.

#### 3.1 Le superhéros *mainstream* à la dérive

Malgré leurs influences américaines marquées, les publications superhéroïques des éditeurs québécois rejettent ce qu'elles présentent comme les dérives des éditeurs et des productions *mainstream*. Par le biais de l'ironie, de la critique et de l'indignation, le métatexte et le péritexte de certains spécimens du catalogue analysé soulèvent ainsi les enjeux symboliques induits par l'inscription du genre superhéroïque dans l'aire culturelle québécoise et dans une sphère de production relativement restreinte.

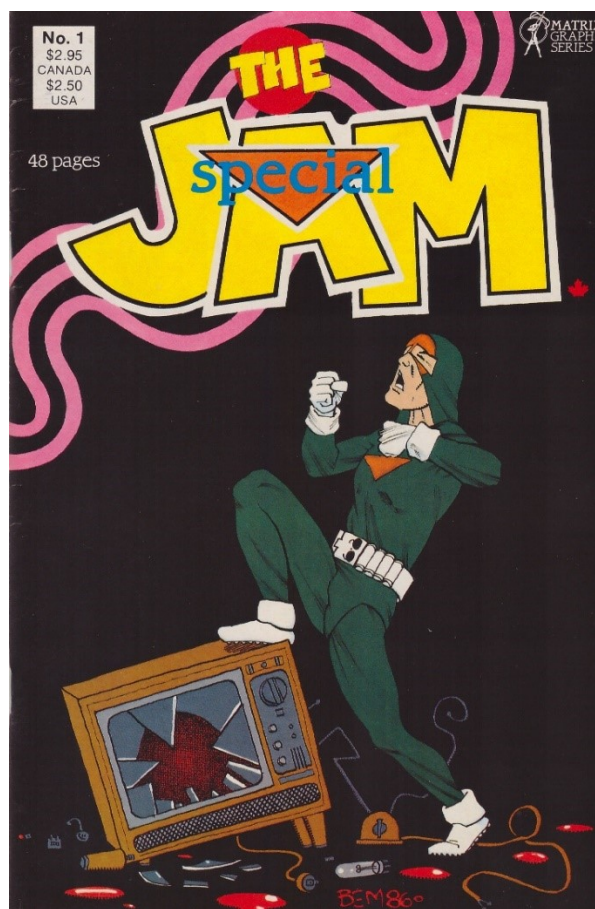
*« Aimer et battre ne sont qu'une même chose » : quand l'ironie s'invite dans les œuvres*

Le sérieux de la mission que poursuivent les superhéros québécois – responsables de l'équilibre national et de la survie de nombreux Canadiens – s'avère parfois contrebalancé par le regard ironique jeté par les éditeurs et les auteurs sur leurs propres œuvres. En prolongeant la pensée de Quintilien, Ekkehard Eggs conçoit l'ironie comme un procédé rhétorique et argumentatif à deux volets. Il se caractérise d'abord « par une négativité critique » (appelée *contrarium*), c'est-à-dire par la mise en cause d'« un acte individuel, une opinion, une norme etc. » à travers un discours ayant les allures d'une célébration de l'objet critiqué. Cela fait ensuite de l'ironie une « (dis)simulation transparente », un procédé « de mise en scène du contraire » dévoilant aisément son existence supposée aux locuteurs connaissant « les règles d'interprétation permettant de lire

l'énonciation ironique comme une hypocrisie feinte<sup>832</sup>. » L'ironie consiste en somme à cacher (ou à feindre de cacher) la réfutation et la critique d'un genre, en l'occurrence, à la vue de tous.

Le ton des séries *The Jam* et *Merx* s'interprète à la lumière de cette définition, les deux titres se situant sur la frontière séparant la promotion de la critique des codes dominants du genre superhéroïque. *The Jam*, en premier lieu, propose une version « modeste » du récit et du personnage superhéroïque. Le triptyque pouvoir-mission-identité y perd effectivement de son lustre : le héros ne possède aucune habileté surhumaine, il refuse de s'impliquer dans les conflits les plus dangereux et il revêt un costume bricolé à partir de vêtements de sport, reniant les coupes ajustées faisant partie du code vestimentaire superhéroïque.

**Figure 64 : Couverture de *The Jam Special*, n° 1, Matrix Graphic Series.**



<sup>832</sup> E. Eggs. « Rhétorique et argumentation : de l'ironie », *Argumentations & analyse du discours*, n° 2 : « Les figures entre rhétorique et argumentation », [En ligne], <https://journals.openedition.org/aad/219>, 2009 (Page consultée le 16 juillet 2018).

Nouvellement initié aux activités superhéroïques, The Jammer use d'ailleurs de techniques peu orthodoxes pour sauver les Montréalais en détresse. Lors de sa première aventure, le héros choisit de vaincre les assaillants d'une vieille dame en les effrayant plutôt qu'en engageant le combat : « I'll kill you all... Nya-ha-ha-ha!!! [...] I'll eat you... RAW<sup>833</sup>! » Surpris, les bandits s'enfuient, à la grande joie du héros, qui s'amuse toujours au cours de ses escapades nocturnes. Après chaque victoire contre un truand, en effet, The Jammer s'exclame « I love it! », adjoignant la notion de plaisir à celle d'héroïsme pour la première fois dans le corpus. Bien qu'utile, sa mission héroïque s'avère donc aussi intéressée, le héros en tirant une satisfaction personnelle qui le motive à agir. La quête de justice se double donc d'une recherche d'adrénaline humanisant le protagoniste. Mi-sérieuse, mi-comique, la série use de l'ironie non pas dans une intention satirique, mais afin d'injecter une dose de réalisme au genre superhéroïque. En effet, à moins de posséder une fortune illimitée, le superhéros amateur confectionnera probablement un costume peu convaincant et se battrà à main nue, ne pouvant compter sur des gadgets dispendieux et des pouvoirs défiant toutes les lois de la physique. De plus, il apparaît plausible qu'il attende une rétribution – ne serait-ce que sous forme d'émotions fortes – en échange des risques qu'il prend pour protéger ses concitoyens. Cela dit, si le déplacement des codes du genre superhéroïque dans un contexte s'apparentant au monde réel fait sourire, l'héroïsme de The Jammer ne fait tout de même aucun doute : en sauvant la vie de nombreux concitoyens, il prouve son utilité et son désir de faire le Bien. La série arrive donc à démythifier la figure du superhéros, sans l'entacher pour autant. En embrassant le ridicule inhérent au genre, *The Jam* ne s'affaire pas à déconstruire ce dernier, mais à le reconfigurer selon les nouveaux paramètres que sont le réalisme et l'autodérision, principalement.

La série *Merx* représente quant à elle un cas limite où l'ironie et la parodie se chevauchent, en se posant comme une « parody of the standards [sic] super-hero teams carried by others in the industry<sup>834</sup>. » Il est vrai que le ton humoristique du texte et, surtout, du périphrase s'écarte du sérieux typique des *comics* de superhéros de la première moitié des années 1990. Les attributs des différents héros du récit, par exemple, correspondent à des stéréotypes que le périphrase désamorce systématiquement en leur octroyant une dimension ou un contrepoids comique. Foo-Dgheer, ainsi, est décrit comme le « [t]eam leader and master strategist. Stubborn as a mule, cold blooded, and

<sup>833</sup> B. Mireault. *The Jam Special*, n° 1 [...], p. 5-6.

<sup>834</sup> Y. Paquette et Y. Champoux. *Merx*, n° 1, Montréal, The Other Side Productions, 1993, deuxième de couverture.

successful monopoly player<sup>835</sup> », tandis que Morary Djamal apparaît comme le « [t]eam powerhouse and cook. He can take out an entire squadron of Bloodthirsty Solar Storm Soldiers, while separating egg whites for his galaxy-famous lemon meringue pie<sup>836</sup>. » La violence caractéristique de l'esthétique *grim & gritty* se voit ainsi incorporée à l'œuvre, qui ne s'en dégage jamais complètement, tout en étant contrebalancée par la trivialité des passe-temps (les jeux de société, la cuisine) d'antihéros paradoxalement dangereux, une fois leur costume vêtu, et inoffensif au quotidien. Le récit mis en scène dans le premier numéro de *Merx* repose aussi sur l'amalgame de tropes génériques et d'éléments surprenants qui empêchent l'œuvre de rejoindre les *comics mainstream* qu'elle imite au premier degré. La structure narrative, par exemple, suit un patron déjà connu. Un groupe d'antihéros prêts à enfreindre la loi pour exécuter leur vision de la justice lutte ainsi contre un corps policier corrompu (B.I.G.P.I.G.). Au terme du premier affrontement entre ces deux camps, les héros, presque vaincus, semblent pris dans une impasse possiblement fatale. L'épisode se clôt au moment où la tension dramatique atteint son sommet, le *cliffhanger* incitant le lecteur à se procurer le prochain numéro de la série pour connaître le sort réservé aux membres de *Merx*. Or, la logique commerciale donnant forme à cette intrigue convenue est exhibée par le narrateur à la dernière page du fascicule, comme pour justifier la surenchère de péripéties et la nécessité de maintenir le lecteur en haleine :

Is this the end for the Merx? Will the B.I.G.P.I.G. finally vanquish our heroes? Will Ruth and Nanny come to the rescue (yeah, right)? Will they perish in the midst of atrocious sufferings? [...] Is that enough suspense to get you to buy the next issue? Did I mention you shouldn't miss part 2 of « God Save the Queen » (not to mention the subsequent issue of Merx, and the one after that, and the one after...) <sup>837</sup>?

Le narrateur admet et assume ainsi les clichés abondants que véhicule l'œuvre, animée par une logique à deux volets. Il s'agit, d'une part, d'emprunter aux *comics* américains contemporains la structure et les codes engendrant leur popularité et, partant, leur rentabilité économique. Le capital économique n'est pas renié, d'ailleurs, puisqu'on utilise le verbe *to buy* (acheter) plutôt que *to read* (lire). D'autre part, il importe de signifier au lecteur, par le biais de commentaires et d'éléments narratifs humoristiques, que ce recyclage est effectué en pleine connaissance de cause. La métatextualité ainsi mise en œuvre s'avère déterminante dans l'optique où elle modifie les critères selon lesquels *Merx* peut ou doit être reçue. Le lecteur en quête d'originalité, pourvu qu'il décèle

---

<sup>835</sup> *Ibid.*

<sup>836</sup> *Ibid.*

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 14.

le métatexte, pourra en effet apprécier le fascicule comme un pastiche, un exercice de style critique à l'égard de l'objet imité.

Le poing levé et le sourire en coin, The Jammer et Merx prennent place au sein de séries parfaitement fonctionnelles lorsque lues au premier degré. Il s'agit de récits de superhéros en bonne et due forme et l'intention comique qu'ils renferment ne s'impose pas aux dépens des paramètres reconnaissables du genre. Autrement dit, ce dernier n'est ni dégradé ni détourné complètement dans ces œuvres; il fait l'objet d'une exécution qui, tout au plus, témoigne d'une distance critique prise par les producteurs à son égard. Les codes génériques s'en trouvent simultanément réfutés et embrassés par des créateurs qui admettent implicitement les exagérations, voire le ridicule qu'ils peuvent renfermer. L'ironie, dans ces circonstances, se laisse deviner au lieu de s'imposer à un lectorat que l'on ne souhaite visiblement pas s'aliéner. Par ailleurs, le discours ironique semble moins révélateur d'une remise en question du genre superhéroïque que du positionnement des éditeurs et des auteurs dans le champ. Il semble exprimer, en effet, le refus d'appartenir complètement aux sphères *mainstream*, ce qui dévoile une volonté de protéger l'indépendance (artistique, culturelle) des agents par le biais de l'irrévérence. Les créateurs ne peuvent être blâmés d'adopter trop aveuglément les codes du genre – même les plus caricaturaux – tant que l'aura de l'ironie englobe plus ou moins manifestement leurs activités et protège du même coup l'intégrité de leur démarche.

### *Des pratiques remises en question*

Le désir de tenir à distance les sphères et les esthétiques *mainstream* explique aussi certains des choix éditoriaux et artistiques effectués par les producteurs de *comics* québécois de superhéros. La principale stratégie employée par les éditeurs à cette fin consiste à renier clairement – et non par le biais de l'ironie – les caractéristiques principales des *comics* de superhéros voués à une très grande diffusion. Par exemple, en réfléchissant à l'apparence actuelle et future du personnage de Féline (membre de l'Escadron Delta), André Poliquin entend dorénavant éviter toute ressemblance avec les héros de *comics mainstream*, lesquels ont pourtant fortement influencé son œuvre au cours des années 1980 :

Dans l'avenir je garderai le maquillage facial et le colorant capillaire qui fait moins stéréotypé qu'une cagoule. Le motif zébré restera dans le vêtement puisqu'il sera déjà présent dans le visage. À part ça... Je laisse tomber la peignure en queue de cheval car elle provient de personnages déjà

existant [sic]. Au pire allé, j'opterais pour un masque à la Zorro, mais sûrement pas à la "Marvel/Image"<sup>838</sup>!

Toutes les options sont considérées, donc, tant que le résultat final ne ressemble pas au style visuel mis de l'avant par deux des principaux éditeurs de *comics* américains, au moment où Poliquin écrit ces lignes.

Dans le même esprit, et bien qu'il l'exploite lui-même, Mark Shainblum écorche l'esthétique *grim and gritty* en ciblant particulièrement ses manifestations extrêmes – pour ne pas dire les plus gratuites – et la philosophie nihiliste qu'elles véhiculent :

I don't do it on a totally conscious level, but my scripting in NORTHGUARD and the INFINITE MAN does reflect, to some extent, my concern about some trends in modern comics. I am bothered by what I perceive to be the withering of certain basic human values in comics, including comics I otherwise consider to be masterpieces of the artform. When life is cheap and dirty, and your hero is as blood-thirsty and amoral as your villain, why bother? Where can you create empathy? What can the reader get from your art besides a vicarious thrill at seeing scenes of mindless violence? When love and the sanctity of life have no meaning, there is *nothing left to fight for*<sup>839</sup>.

À travers ses propres écrits, Shainblum entend ainsi réintroduire la notion d'héroïsme au sein d'un genre que les repères actuels ont dénaturé. Un lecteur l'en félicite, estimant que le personnage de Phillip Wise (Guardian) est à la hauteur de cette prétention : « He's truly likeable – you've wisely avoided the current comic trend of the "anti-hero", à la Wolverine<sup>840</sup>. » L'essence de la critique émise par Shainblum se retrouve aussi dans les propos du narrateur de *Merx*, qui illustre par l'absurde les conséquences auxquelles mène l'esthétique *grim and gritty*, lorsque poussée à son extrême limite : « If we kill off the whole cast in the second issue, how the heck are we gonna pay the rent (I guess we should wait after we've signed a very lucrative cross-over deal with another company)<sup>841</sup>? » Le ressort narratif consistant à tuer le protagoniste du récit (rappelons le destin funeste des personnages de Guardian et de Superman) s'avère autrement dit contre-productif pour une entreprise indépendante ne possédant pas les ressources économiques permettant de transformer cet événement narratif en coup publicitaire. Pour les producteurs québécois, l'imitation pure de l'esthétique *grim and gritty* et des dispositifs narratifs et économiques qui en découlent constitue, tant sur le plan artistique que commercial, un piège à éviter.

<sup>838</sup> A. Poliquin. *Généalogie* [...], p. 52.

<sup>839</sup> M. Shainblum. Réponse à une lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrisette. *Northguard*, n° 2, Montréal, Matrix Graphic Series, 1985, p. 11.

<sup>840</sup> J. O'Neil. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrisette. *Northguard*, n° 2 [...], p. 38.

<sup>841</sup> Y. Paquette et Y. Champoux. *Merx*, n° 1 [...], p. 14.



Shainblum rejette aussi la suggestion formulée par un lecteur qui désire assister à l'émergence d'un univers Matrix, calqué sur les univers diégétiques de Marvel et de DC Comics :

As for a "Matrix Universe"; well there ain't no such animal. Much as I enjoy crossovers and the like, the experience at DC and Marvel has proven, I think, that the "one-company, one universe" idea has run its course. I prefer to sidestep the notion of fictional universes entirely and simply say that we here at Matrix, like any other writer, film-maker or artist, are creating "fictions", pure and simple<sup>842</sup>.

Quelques mois plus tard, il précise sa position en insistant sur le fait que cette stratégie éditoriale présente un intérêt bien réel, mais qu'elle conduit inévitablement le genre surperhéroïque à une forme de redondance :

I would suggest that the "common universe" which permits crossovers and team-ups etc. is a major *cause* of your "costumed people... battling each other in cosmic power struggles." When superheroes congregate, and power levels go up, one needs more and more powerful, and therefore less and less credible, opposition for them<sup>843</sup>.

La surenchère infinie de personnages et de pouvoirs tous plus puissants les uns que les autres représente en somme une avenue que l'auteur et éditeur ne souhaite pas emprunter en raison des récits formatés qu'elle impose et de l'invraisemblance sans cesse croissante qu'elle engendre. Si le catalogue de Matrix est fortement inspiré par la tradition superhéroïque américaine, il n'en reprendra donc pas tous les mécanismes, Shainblum préférant dans ce cas-ci donner libre-cours à des « fictions » plurielles et autonomes plutôt qu'à un univers fictionnel unique et englobant. Le verdict décisif à ce sujet est rendu dans une page de *New Triumph*.... n° 3, où le sort funeste réservé à deux fascicules des séries *Crisis on Infinite Earths* (DC Comics) et *Secret Wars* (Marvel Comics), *cross-overs* événementiels réunissant toutes les égéries des éditeurs américains concernés, s'avère éloquent : ces derniers, tout froissés, gisent parmi un tas d'ordures.

---

<sup>842</sup> M. Shainblum. « Echoes of Triumph », dans M. Shainblum et G. Morrissette. *New Triumph featuring Northguard*, n° 2 [...], p. 11.

<sup>843</sup> M. Shainblum. « Echoes of Triumph », dans M. Shainblum et G. Morrissette. *New Triumph*..., n° 4 [...], p. 38. L'extrait cité par Shainblum provient d'une lettre écrite par David Darrigo, citée plus loin.

Figure 65 : *New Triumph...*, n° 3, Matrix Graphic Series, p. 4.



En réponse à un lecteur ayant remarqué ce clin d'œil et s'interrogeant sur le message qu'il cache, Shainblum se contente de demander ironiquement « *Would we make fun of our esteemed competitors in New York*<sup>844</sup>? », laissant son interlocuteur présumer des intentions des créateurs. Dans les faits, le traitement subi par ces séries où se croisent les principaux superhéros américains traduit dans la fiction les réticences de Shainblum envers le concept d'univers diégétiques communs. En lisant entre les lignes, on peut comprendre que ce parti-pris en est un en faveur de créations artistiques non soumises à une ligne éditoriale rigide. Chez Matrix Graphic Series, les auteurs conservent un pouvoir indéniable sur la forme et le contenu des *comics* de superhéros qu'ils créent, au lieu d'être contraints par les différents impératifs que le partage d'un univers fictionnel commun impose.

Étant donné les efforts qu'il déploie afin de différencier sa production de celles des éditeurs américains *mainstream*, Shainblum se montre particulièrement sensible au processus de récupération des caractéristiques principales de la bande dessinée alternative enclenché par ceux-

<sup>844</sup> *Ibid.*

ci<sup>845</sup>. L'éditeur sent par exemple le besoin de signaler sa position par rapport au retour généralisé à l'impression monochrome, tendance lancée par le succès inattendu de certaines séries indépendantes :

Black and white comics have become both 'legitimate' and a 'drug on the market'. When Matrix began, b&w was the way you went until you could afford colour. Then came the TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES and the speculative boom that title touched off. Now colour companies are switching some books to b&w and everybody, it seems, with a couple of bucks to rub together is publishing black and white comics. Though much of this glut of material has been sub-standard (and oddly enough it seems to be the sub-standard stuff which had the highest sales during the peak of the b&w « boom »), the market now seems to be demanding quality rather than 'hot-ness' once again<sup>846</sup>.

D'après Shainblum, l'impression monochrome, chez Matrix, s'impose donc en raison du peu de moyens financiers dont dispose la jeune entreprise et n'a rien à voir, conséquemment, avec l'opportunisme commercial d'entreprises profitant d'un effet de mode. Cinq années plus tard, Louis Douzepis, éditeur-en-chef d'Underground Comics, avance des arguments semblables :

You see, *Omega Knights* was supposed to be printed in colour but because of the tough economic times of '91 that was impossible. No one was more saddened by this than I was, believe me, but there was nothing that could be done. *Underground Comics* is a small company, we don't have the financial backing that other companies possess, but with your continued support *Underground* can be on it's [sic] way up<sup>847</sup>!

Chez ces deux éditeurs, l'impression en noir et blanc se présente en d'autres mots comme un choix artistique pris par défaut. Que ce soit en signalant leur désintérêt pour la chose pécuniaire ou en admettant la modestie des fonds disponibles, Shainblum et Douzepis tendent ainsi à légitimer la démarche de Matrix Graphic Series et Underground Comics<sup>848</sup>. Ce faisant, ils affichent des

<sup>845</sup> Le phénomène n'est pas nouveau et s'observe aussi bien en Europe qu'en Amérique. Jean-Christophe Menu, cofondateur de l'éditeur alternatif français L'Association, en est l'un de ses plus récents détracteurs. Il écrit dans *Plates-bandes* : « Tout comme celle d'aujourd'hui, la récupération qui a débuté dans les années 1970 a commencé l'air de rien. *Circus*, par exemple, revue éditée par Glénat dès 1975, était juste un magazine de seconde zone, qui mélangeait péniblement *underground* ressucé, érotisme facile, et déjà, retour aux stéréotypes. Quelques années plus tard, Glénat avait opéré un impressionnant mouvement vers la surproduction et la standardisation, et participait allègrement à pousser les innovations des *seventies* vers les oubliettes. [...] Les apports de la génération des années 1960-1970 ont formé à leurs dépens le *mainstream* que nous connaissons depuis les années 1980; nous pouvons voir aujourd'hui les débuts de la *seconde offensive* de récupération, celle qui va chercher à réintégrer ce qui s'est voulu dissident depuis 1990, et qui, dans cette position parallèle, a commencé à connaître quelque succès; J.-C. Menu. *Plates-bandes*, coll. « Éprouvette », Paris, janvier 2005, p. 19, 21.

<sup>846</sup> M. Shainblum et G. Morrisette. *New Triumph...*, n° 1, deuxième édition [...], p. 32.

<sup>847</sup> L. Douzepis « Update », dans M. Connery et D. Marcus. *Omega Knights*, n° 4 [...], deuxième de couverture.

<sup>848</sup> Le rejet des artifices participe aussi de cette stratégie et semble porter ses fruits. D'après un lecteur d'*Omega Knights*, la sobriété des pages de couverture de la série confère à l'éditeur québécois une authenticité qui se meut en valeur symbolique : « In this day and age of double covers, hologram covers, glow in the dark covers, cut away covers and every other gimmicky cover the big companies can think of to suck us dry of every last penny, it was great to see such a beautiful, unique piece of art like the cover of *Omega Knights* 1. It was also great to see the work of a group of people who seem to actually care about Comics instead of the bottom line buck<sup>848</sup>. »; W. Collins. Lettre publiée dans M. Connery et D. Marcus. *Omega Knights*, n° 5, Montréal, Underground Comics, juin 1992, p. 24.

paramètres et des valeurs qui concordent avec leur position dans le champ et qui confirment du même coup l'écart pris par rapport à la masse de *comics* de superhéros avec lesquels les éditeurs canadiens rivalisent.

Enfin, puisqu'il est question de valeur, soulignons que l'une des dernières bandes dessinées de superhéros publiées par Matrix Graphic Series aborde directement l'amoralisme démontré par Marvel Comics dans un dossier bien précis. Il faut rappeler qu'avant le tournant des années 1980, la plupart des éditeurs de *comics* américains gardaient la possession et les droits d'utilisation des planches dessinées par les artistes pigistes engagés. À partir de la fin des années 1970, Marvel Comics renvoie à la plupart de ses collaborateurs leurs dessins, craignant d'enfreindre la loi américaine sur le droit d'auteur (Copyright Act), révisée en 1976 afin de mieux protéger les travailleurs à la pige. Cela dit, l'entreprise refuse de rendre ses œuvres à Kirby, avec qui elle se querelle précisément à ce sujet durant la décennie 1970, à moins que ce dernier n'accepte de les entreposer chez lui, tout en accordant à Marvel le loisir de les reprendre, de les reproduire ou de les altérer à tout moment<sup>849</sup>. La bataille qui perdure entre l'éditeur américain et Jack Kirby suscite ainsi l'indignation de Bernie Mireault, qui se porte à la défense de son idole :

So!

... When is Jack Kirby going to get his bloody artwork back? What's the matter with Marvel, anyway? Did they have a corporate lobotomy and forget to mail a press release? Jack Kirby has made me feel like a king. His work has a spirit that shakes me up. Marvel is shaking down my spiritual grandfather and it makes me angry and confused.

[...] You know what's really incredible? Marvel has made a fortune on « heroes » who always do the right thing. The irony of this situation would be laughable if not for the man in the middle<sup>850</sup>.

Guidée par un capitalisme sauvage exercé, dans ce cas, au détriment d'un artiste adulé, Marvel Comics commet selon Mireault une injustice indigne des superhéros qui peuplent son catalogue. En rappelant comment les pratiques de l'entreprise relèvent d'une logique mercantile qui a un impact non seulement sur la forme et le contenu des œuvres qu'elle publie, mais aussi, de façon plus discutable, sur le devenir de leurs créateurs, Mireault poursuit le procès intenté par les éditeurs de *comics* québécois contre les productions et contre les éditeurs *mainstream*. Par effet de contraste, on peut penser que les intentions et les méthodes prônées par les maisons d'édition québécoises paraissent soudainement plus vertueuses.

<sup>849</sup> Voir entre autres J.-P. Gabilliet. *Of Comics and Men...* [...], p. 187-190.

<sup>850</sup> B. Mireault. « Murphy's Lawyer », *The Jam Special*, n° 1 [...], deuxième de couverture.

### 3.2 Style et graphiation : à la recherche de la singularité

Les chapitres précédents ont montré que le lectorat de bandes dessinées de superhéros se préoccupe, depuis plusieurs décennies, de l'identité et du style des créateurs donnant vie aux personnages de Marvel et DC Comics. Les rubriques éditoriales des *comics* Héritage, entre autres, regorgent de commentaires critiques et d'informations bio-bibliographiques concernant le travail d'artistes célèbres. Or, la différenciation des créateurs s'intensifie lorsqu'une génération de lecteurs de *comics* se taille une place dans l'industrie et en forme la relève artistique. Aux États-Unis comme au Québec, on observe alors l'émergence de voix auctoriales de plus en plus marquées par leur singularité et intrinsèquement liées à la rentabilité des publications offertes :

[...] the start of the 1980s proved that it was no longer feasible to conceive of profitability solely in terms of characters, and publishers needed to think in terms of the creators that breathed life into them. Thus, while the names of the majority of comic book writers and artists were largely unknown during the 1950s, the 1980s demonstrated that they had become a quasi-certain indicator of a title's chances of finding success, concluding the process that began with the ascension of Neal Adams at the end of the 1960s. In the 1980s, the comic book industry took on the logic of « auteur »-driven creation : certain titles dominated the market over a particular time period because their *auteurs*, at that precise moment, stood out from the pack<sup>851</sup>.

Les variations graphiques et scénaristiques effectuées dans le respect d'un style maison évoluent donc de sorte que se multiplient et se figent des styles auctoriaux attribuables à des artistes uniques : pensons aux contrastes tranchés entre les blancs et les noirs dans le dessin de Frank Miller (*Daredevil*, *Wolverine*, *Batman : The Dark Knight Returns*) ou aux récits socialement engagés écrits par Dennis O'Neil (*Green Lantern/Green Arrow*, *Batman*). Dans la sphère *mainstream* et, à plus forte raison, dans la sphère alternative, le style devient donc l'un des principaux vecteurs de distinction sollicités par les artistes aspirant à sortir de l'anonymat et l'une des qualités susceptibles aussi d'attirer un profit économique intéressant.

#### *Des œuvres personnelles*

Parmi toutes les (re)définitions du style, celle à laquelle aboutit Antoine Compagnon, certes synthétique, est peut-être la plus apte à servir l'analyse menée ici : « Le style est une variation formelle sur un contenu (plus ou moins) stable; le style est un ensemble de traits caractéristiques d'une œuvre permettant d'en identifier et d'en reconnaître (plus intuitivement qu'analytiquement) l'auteur; le style est un choix entre plusieurs "écritures"<sup>852</sup>. » En cela, la notion de *style* se rapproche

<sup>851</sup> J.-P. Gabilliet. *Of Comics and Men...* [...], p. 89-90.

<sup>852</sup> A. Compagnon. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, coll. « Essais », Paris, Points, 1998, p. 230.

du concept de la *graphiation* développé par Philippe Marion et repris par les théoriciens des littératures dessinées :

Les propriétés minimales du dessin – le trait, le contour, la couleur – sont en effet pour Philippe Marion des « lieux » de l'image où subsiste, et partant affleure, quelque chose du geste idiosyncratique qui l'a produit. Dans l'énoncé graphique perce la *graphiation*, c'est-à-dire l'énonciation spécifique de celui ou de celle qui trace aussi bien les dessins que les textes des planches et de l'album<sup>853</sup>.

À des fins de clarté, et même si ces notions se recoupent, le *style* renverra dans les prochaines pages à ce qui relève de l'écriture et, donc de l'individualité du scénariste, alors que la *graphiation* fera référence à l'inscription du dessinateur dans l'œuvre grâce au déploiement de son idiolecte visuel. Évidemment, il n'est pas impossible qu'un même artiste joue simultanément tous ses rôles, s'il est l'auteur unique de son œuvre.

Avant même de rejoindre le contenu de l'œuvre, la question de l'individualité du style s'avère soulevée par des producteurs soucieux de présenter leur projet sous l'angle d'une originalité tempérée – pierre angulaire de la recherche et de l'octroi de la distinction à l'intérieur du champ littéraire, imité par le champ bédéesque :

On a vu que les écrivains se trouvaient engagés dans une logique de la distinction. S'il s'agit pour eux de se distinguer, et c'est bien de cela qu'il est question lorsque l'on veut obtenir la reconnaissance de ses pairs et concurrents, ce ne peut être qu'en dotant sa pratique d'écriture de marques culturellement pertinentes dans un état donné du champ, de façon que ces marques, étant porteuses de valeur, transfèrent cette valeur à l'agent qui les fait siennes. Le champ suppose donc l'originalité, mais en même temps, il suspecte les ruptures radicales et ne tolère pas les comportements anomiques<sup>854</sup>.

Il va sans dire, d'ailleurs, que les ruptures s'acceptent encore plus difficilement dans le marché de grande diffusion, dominé par la logique de la reproduction. Les éditeurs québécois de *comics* de superhéros, en adoptant un genre attaché aux courants *mainstream* tout en lui conférant des valeurs et des attributs associés à la logique antiéconomique du marché des biens symboliques, pour reprendre l'expression de Bourdieu, occupent autrement dit une position hasardeuse dans leur champ spécifique, ce qu'indiquent d'ailleurs leur discours et leurs prises de libertés somme toute modérées.

Mark Shainblum s'affère ainsi à expliquer que le lien de filiation unissant ses publications aux *comics* américains *mainstream* n'est pas incompatible avec l'envie d'outrepasser les formes

<sup>853</sup> J. Baetens. « Sur la graphiation. Une lecture de *Traces en cases* », *Recherches en communication*, n° 5, 1996, p. 225.

<sup>854</sup> J. Dubois. *L'institution de la littérature*, Bruxelles, éditions Labor, 2005 [1978], p. 69.

traditionnelles du genre. Dans la rubrique préfacielle qui accompagne le premier numéro de la série *New Triumph...*, il explique ainsi la réflexion l'ayant amené à se distinguer de ses homologues américains par un style à la fois hérité et libéré des modèles *mainstream* :

Later I found that certain segments of *Northguard's* characterization and supporting cast as I had originally visualized them had gone stale with the passage of time. I threw out still more: Corny Supervillains; Anguished and timeworn motivations; Much of the baggage that I'd accumulated reading superhero comics for over fifteen years. What remained was still superhero adventure, but leaner, more realistic<sup>855</sup>.

Cet argumentaire explique aussi l'angle adopté par les producteurs d'*Omega Knights*. L'éditeur Louis Douzepis se remémore ainsi l'une des premières discussions qu'il a eues avec les créateurs de la série quant à la pertinence, à l'identité propre de celle-ci :

I asked the guys why they thought the Knights adventures would be any different from any of the other group Comics around today? Mike [Connery] popped up straight with a shocked expression on his face and said « ... Because the Knights are just ordinary guys that have been thrown together by some really weird circumstances and stay together in order to stay alive<sup>856</sup>. »

S'ils s'inscrivent dans la lignée des *comics* de superhéros, les récits de *New Triumph...* et d'*Omega Knights* s'appuient cela dit sur l'ambition de dépasser les stéréotypes associés à ces derniers par l'exploitation d'un récit et de personnages pensés en des termes plus réalistes. Il s'agit en fait d'évacuer la grandiloquence du genre superhéroïque, de ramener ce dernier sur terre, pour ainsi dire, dans l'espoir de renouveler son intérêt. D'après David Darrigo, auteur et éditeur indépendant, la voie du réalisme foulée par les éditeurs canadiens confère d'ailleurs sa substance à la bande dessinée alternative de superhéros. Comme il l'écrit à Mark Shainblum,

[w]e are all accustomed to the Marvel and DC universes and, of course, this is a major factor in their appeal. But, that's where an alternative superhero has to step into the breach to be different. His creators have to avoid having a hero who lives outside the laws of nature as we know them. They have to put together a story that comes close to reality – i.e., the socio-political way of life on our plane of existence<sup>857</sup>.

En se rappelant du ton et des enjeux caractéristiques de *The Jam* (où le héros ne possède aucun superpouvoir) et de *New Triumph...* (qui met en scène un complot influencé par le contexte politique québécois), il appert que Matrix Graphic Series exauce parfaitement le souhait de Darrigo.

<sup>855</sup> M. Shainblum et G. Morrisette. *New Triumph...*, n° 1 [...], p. 32.

<sup>856</sup> L. Douzepis. « Update », dans M. Connery et D. Marcus. *Omega Knights*, n° 1 [...], deuxième de couverture.

<sup>857</sup> D. Darrigo. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrisette. « Echoes of Triumph », *New Triumph...*, n° 3 [...], p. 37.

La réception générale de *New Triumph...* témoigne par ailleurs de la satisfaction du lectorat à l'égard du réalisme infusé par Shainblum et Morrissette à leur œuvre. Pour Walt Dickinson, cette approche octroie effectivement à la série l'originalité nécessaire afin de supplanter les *comics* de superhéros américains :

Not a rehash of CAPTAIN CANUCK or a second rate member of Alpha Flight, NORTHGUARD is a refreshingly new concept presented in an adult manner. What makes NORTHGUARD a good character is his place in the real world. Perhaps not as flashy as being bitten by a radioactive spider, his origin story is the best I have seen, causing others to pale by comparison. Even the dialogue sounds as if it were spoken by a true person [...] <sup>858</sup>

Robert E. James avoue avoir été séduit, dans la même optique, par la mise en scène de personnages humanisés, vraisemblables, tridimensionnels :

Time and again, the little touches laid into the fabric of the origin story rammed home the ring of truth so necessary for a successful comic book.  
[...] Every character you added in seemed so real, so true to that sort of situation. Ron Cape especially drew my attention; Anyone who could form PACT and make it profitable has got to be a man of inner strength and dedication, and the sense of humor simply made him more human.  
[...] But it was your hero, Phillip Wise, that made the book so intriguing. He's done what every comic book fan has dreamed of doing : He's become a superhero. This could have been so trite, but it was handled with dignity, humor, and a feel for true-to-life humanity. I look forward to seeing him grow and expand as a person and as NORTHGUARD / LE PROTECTEUR <sup>859</sup>.

Aux yeux de ses lecteurs, *New Triumph...* porte donc les traces d'une authenticité qui prend racine non pas dans la mise en scène d'éléments complètement nouveaux, mais dans l'interprétation et l'utilisation singulière d'invariants génériques, tels que le récit des origines et la composition du personnel superhéroïque (le héros, ses acolytes, son mentor, etc.). En ce sens, la sympathie des lecteurs à l'égard du protagoniste s'avère peut-être tributaire du travail de psychologisation auquel Shainblum a voulu s'adonner. Comme l'indique l'un de ses lecteurs, « this isn't a story about superheroes, it's a story about people <sup>860</sup> », l'homme derrière le costume important plus que la mission dont il est investi. Bien que cette prétention résiste en partie seulement à l'analyse – la plupart des personnages jouissant dans les faits d'un développement sommaire –, elle signale tout de même un changement de perspective déterminant. Les auteurs et les lecteurs de *comics* originaux fabriqués au Québec ne semblent effectivement plus considérer le genre superhéroïque comme une fin satisfaisante en soi, les séries qui en découlent devant ou désirant se doter d'une plus-value.

<sup>858</sup> W. Dickinson. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrissette. « Echoes of Triumph », *Northguard*, n° 2 [...], p. 10.

<sup>859</sup> R. E. James. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrissette. « Echoes of Triumph », *Northguard*, n° 2 [...], p. 11.

<sup>860</sup> J. O'Neil. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrissette. « Echoes of Triumph », *New Triumph...*, n° 3 [...], p. 39.



Cette valeur ajoutée se concrétise, outre par le biais du réalisme, à travers les libertés formelles que prennent certains scénaristes et dessinateurs. Par exemple, la structure narrative d'*Omega Knights*, inspirée entre autres de *Watchmen* (DC Comics), impose au récit un rythme lent et cache au lecteur de nombreuses informations, ajoutant à l'acte de lecture un degré de difficulté bienvenu :

Way to go on your first ever publication Omega Knights. It was a great Comic and extremely interesting. The thing I liked about the story itself was that nothing was explained. Instead of using the same old formula of throwing a bunch of people with colourful costumes and incredible powers into one fight scene after another you Underground storytellers decided to take things much slower. By not explaining who the Omega Knights are and why the bad guys want them dead you practically left everything up in the air, leaving us the fans to wonder what was going to happen. This is truly a sign of good storytelling<sup>861</sup>.

Le premier numéro de la série, qui plonge le lecteur *in media res*, suscite donc l'intérêt des lecteurs en promettant de récompenser leur patience. La construction à rebours de l'intrigue, quoique déstabilisante, séduit par son étrangeté. Comme l'exprime Steve Krawczuk, « The mysterious elements in the story itself have left me totally confused yet totally curious at the same time<sup>862</sup>. » Ce sentiment s'avère d'ailleurs accentué par le rapport étroit entre le récit et la dimension visuelle de l'œuvre : « Dave Marcus' and Denis Bechard's art was an incredibly pleasant surprise. Their unique panel layouts added to the unpredictable flavour of this book<sup>863</sup>. » La mise en page très chargée, caractérisée par la superposition de cases et, conséquemment, par l'obstruction de certaines parties des illustrations, contribue effectivement à une perte de repères. Cela reflète la confusion vécue par le protagoniste, apeuré et désorienté lorsque des circonstances inattendues mettent la vie de son entourage en danger et le poussent à faire preuve d'un héroïsme dont il ne se savait pas capable. Une séquence onirique présentée dans le deuxième numéro de la série *New Triumph...* produit un effet similaire. Le recours au cadrage virtuel<sup>864</sup>, à l'iconographie nazie et à des effets visuels abstraits (flous, taches d'encre) véhicule la détresse de Phillip Wise, acteur d'un cauchemar qu'il croit bien réel.

---

<sup>861</sup> R. Boutin. Lettre publiée dans M. Connery et D. Marcus. *Omega Knights*, n° 6, Montréal, Underground Comics, octobre 1992, p. 23.

<sup>862</sup> S. Krawczuk. Lettre publiée dans *Omega Knights*, n° 6 [...], p. 23.

<sup>863</sup> *Ibid.*

<sup>864</sup> C'est-à-dire le rejet du « gaufrier », des cases bien délimitées, au profit d'une séquence d'images se touchant directement.

Figure 66 : *Omega Knights*, n° 1, Underground Comics, p. 17.

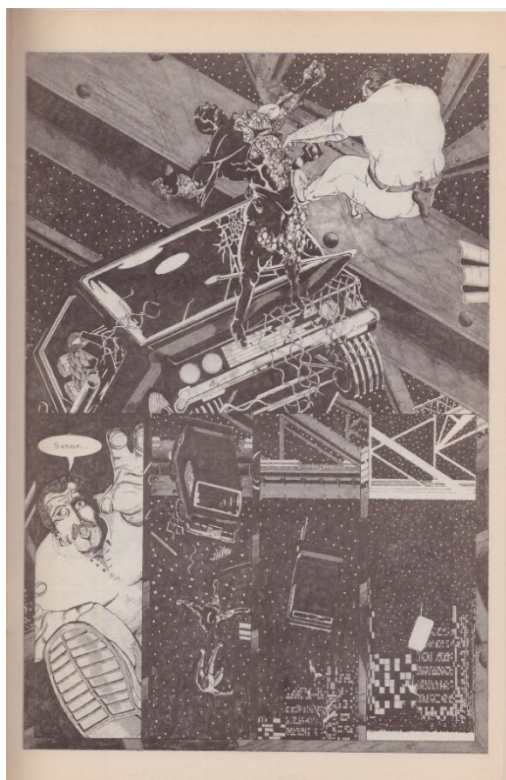


Figure 67 : *New Triumph...*, n° 2, Matrix Graphic Series, p. 6.



Le travail sur la forme et la cohésion entre le récit et le dessin contribuent donc à doter les deux séries citées de voix singulières qui, sans révolutionner le genre, portent assez pour être décelées dans la foule des productions rivales.

La diversification des esthétiques visuelles participe donc de l'adaptation du genre aux valeurs du marché et du lectorat alternatifs. La graphiation, qui permet la différenciation d'artistes en mettant leur unicité en vitrine, se veut le principal vecteur d'une originalité artistique saluée par un lectorat faisant preuve de curiosité et d'ouverture. Dans le cas de *Matrix Graphic Series*, en particulier, cela modifie le critère selon lequel s'observe la cohérence du catalogue. En effet, la série éditoriale ne s'érige pas grâce à l'homogénéité presque totale des styles d'écriture et de dessin, comme cela se produit chez Marvel et DC Comics, mais bien en pariant sur la diversité promue par Shainblum<sup>865</sup>. Toutefois, il importe de rappeler que la graphiation ne se développe pas au détriment de l'esthétique traditionnelle des *comics* de superhéros. Ainsi, le respect généralisé de l'anatomie et des proportions, entre autres, demeure tributaire du trait réaliste apparu dans les premiers *comic strips* d'aventure, au tournant des années 1930. De toute manière, le lectorat tolérerait difficilement des écarts plus prononcés par rapport à la norme, comme le prouve cette appréciation en demi-teinte du dessin de Morrisette : « [Gabriel Morrisette] seems to be experimenting with his panel and page designs, which is fine by me, as it keeps the art from looking too static and predictable. I just hope he doesn't get *too* carried away<sup>866</sup>! » Sans renier la tradition qui les précède, les artistes québécois semblent plutôt se porter vers un entrelacement d'influences prenant progressivement le pas sur l'imitation de quelques maîtres<sup>867</sup>. Une autre analyse du dessin de Gabriel Morrisette effectuée par un lecteur résume bien le compromis en question. « His style is individualistic – I can see brief bits of Joe Staton, Alex Toth, John Buscema, and a couple of others, but none dominate<sup>868</sup>. » La graphiation – à l'instar du style d'écriture, tout compte fait – se manifeste donc

---

<sup>865</sup> Dans la présentation de la série *Mackenzie Queen*, Shainblum rappelle par exemple son impression lorsqu'il a consulté les portfolios de Mireault pour la première fois : « They were intriguing, whacky, and just... well... *different*. I've always like things that were *different*, just ask my friends (hell, just *look* at my friends). I knew right away that I wanted to publish this guy's work; M. Shainblum « Murphy's Lawyer », dans B. Mireault. *Mackenzie Queen*, n° 1 [...], deuxième de couverture.

<sup>866</sup> C. P. Felber. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrisette. « Echoes of Triumph », *New Triumph...*, n° 4 [...], p. 38.

<sup>867</sup> Il suffit de penser à la dédicace du premier numéro de *Mackenzie Queen*, où Bernie Mireault évoque côte à côte les noms de Jack Kirby, pilier de l'univers Marvel contemporain, Alex Toth, dessinateur de *comics* de superhéros, d'horreur et de romance, et ceux des artistes alternatifs Harvey Kurtzman (*Mad Magazine*), Mario Gilbert et Jaime Hernandez (*Love and Rockets*), entre autres.

<sup>868</sup> M. Sopp. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrisette. « Echoes of Triumph », *Northguard*, n° 3 [...], p. 37.

dans le corpus comme une recette unique composée d'ingrédients connus. Si la singularité du résultat final ne fait aucun doute, le connaisseur reconnaîtra ça et là des balises empêchant la surprise d'être totale.

*Une originalité qui ne fait pas consensus*

Parce que l'étalement du style et de la graphiation se produit avec précautions, la promesse d'une originalité artistique, formulée dans le discours éditorial militant ou dans le péri-texte<sup>869</sup>, constitue une arme dangereuse à manier. Affirmer sa différence ne suffit pas; encore faut-il effectivement convaincre le lectorat des qualités dont on se réclame. Or, fidèle à son attitude proactive, le lectorat se montre enclin à signifier son mécontentement lorsqu'il estime que les éditeurs de *comics* de superhéros québécois ne remplissent pas la part du contrat établi entre eux. Ainsi, tous les lecteurs de *New Triumph*... ne se laissent pas convaincre de l'originalité de la série :

For a comic book, the writing is top-notch. There's a good sens for the timing of suspense and drama. The characters are more or less real and the situations are well thought out. The problem with that is that top-notch comic book writing is a low plateau to reach indeed. There's no reason why, simply because you're writing a comic, that you have to fill the story up with what every other comic book writer fills his stories up with when he's trying not to be a comic book writer. Alternative comics, and so-called adult comix have been around a sufficiently long time that these departures from mainstream writing tricks have become clichés in themselves. « Bullshit » and « nigger » were real standouts. The hired thug is a bit of a sociopath, okay. Does he have to be a bigot? It's almost like you're going « Hey, we're allowed to this, why not? » Remember when Conan started showing a naked breast on every page just because somebody at Marvel realized they could get away with it? No class.

It's the modern trend to read like a well crafted thriller nowadays. Don't follow the trend, Mark. Too many villains in boardrooms, the innocent caught up in the middle of an international spy operation but willing to do his bit, sf superweapons in the hands of amateurs, it's been done before. ...You last longer on the stands as an alternative if you give the people an alternative. Or at least you should. The sad truth is that the public just wants more of the same<sup>870</sup>.

Ty Templeton soulève, dans cette analyse du premier numéro de la série *New Triumph*, le conflit entre la position de Matrix Graphic Series dans le champ en tant qu'éditeur indépendant et le contenu du fascicule en question, affaibli par des clichés dominant aussi bien les *comics mainstream* que les *comics* alternatifs prisonniers d'une vision étroite de ce que peut et doit être la bande dessinée pour adultes. Pour Templeton, autrement dit, le scénario et les dialogues de Shainblum s'avèrent efficaces, mais leur originalité limitée ne se mesure que par rapport aux *comics mainstream* les plus formatés; sinon, l'œuvre se fond dans la masse des titres alternatifs

<sup>869</sup> Pensons au nom « Underground Comics », qui renvoie à l'un des plus importants courants de la bande dessinée indépendante (les *comix underground*).

<sup>870</sup> T. Templeton. Lettre publiée dans M. Shainblum et G. Morrisette. « Echoes of Triumph », *New Triumph*..., n° 2 [...], p. 10.

affirmant leur distinction en se basant tous, ironiquement, sur les mêmes formules. À sa défense, Shainblum invoque une fois de plus la quête de réalisme :

The use of the word « bullshit » and the other which I won't reproduce when unnecessary were not attempts on my part to say « Hey, we're *adult* because we use dirty words! » Rather, ordinary people *say* « bullshit » every day, and I use words like than [sic] when I write prose stories, It seemed kind of artificial not to do so because I'm writing comics now<sup>871</sup>.

Se discerne dans cet extrait la volonté de demeurer fidèle à un style d'écriture pratiqué avant la parution de *New Triumph*... et l'arrivée de Shainblum dans le milieu des *comics*. Posé en ces termes, le problème semble insoluble, puisque le sens donné à l'originalité diffère selon l'intervenant. Pour Shainblum, il s'agit de donner libre cours à un idiolecte, à une intrigue et à des dialogues réalistes, ce qui suffit à distinguer son œuvre des *comics* de grandes diffusions publiés aux États-Unis. Templeton, lui, voit l'originalité comme une chance à saisir afin de produire une bande dessinée profondément différente de toutes celles mises sur le marché (toutes sphères de production et de réception confondues). Selon ce dernier point de vue, le canevas suivi par *New Triumph*... donne l'impression d'un pacte non tenu, d'une série au potentiel inaccompli.

Dans le même ordre d'idées, l'enthousiasme montré envers la série *Omega Knights* ne s'avère pas non plus partagé par l'ensemble des lecteurs correspondant avec l'éditeur. « The story was a bit cliched and I take it the next issue will probably be a flashback. This formula has been done to death in other comics and I was somewhat disappointed to see it in a first issue of a new, independent company<sup>872</sup>. » Là encore, l'insatisfaction du lecteur provient d'une conception de la bande dessinée indépendante supposant le rejet absolu des clichés et des structures narratives éculées. L'indépendance éditoriale et commerciale, en d'autres mots, se confond avec les valeurs de la bande dessinée alternative de diffusion restreinte, comme si le statut commercial de l'entreprise devait absolument commander ses dispositions esthétiques. Un lecteur fêru des *comics* de l'éditeur Marvel nommé Richard Goldstein adresse d'ailleurs le même reproche à *Omega Knights*, en renversant toutefois le rapport à la bande dessinée *mainstream* :

Omega Knights? A completely unique, new super team Comic Book with amazing storylines and incredible never before seen art? Not!!! Who do you guys think you're kidding!?! The Omega Knights are nothing but recycled X-Men and believe me the Ultra Creators at Marvel do the super team thing better than any other company existing today. You upstart independents should get the point and give it up! Nobody can compete with the mighty Mutants of Marvel! Nobody<sup>873</sup>! »

<sup>871</sup> M. Shainblum. « Echoes of Triumph », dans M. Shainblum et G. Morrisette. *New Triumph*..., n° 2 [...], p. 10.

<sup>872</sup> G. Rubin. Lettre publiée dans M. Connery et D. Marcus. *Omega Knights*, n° 5 [...], p. 24.

<sup>873</sup> R. Goldstein. Lettre publiée dans M. Connery et D. Marcus. *Omega Knights*, n° 6 [...], p. 23.

Au lieu de représenter un amas de textes surcodés dont *Omega Knights* aurait dû se distancer par son originalité, les *comics mainstream* correspondent au contraire, pour ce lecteur, à un idéal inatteignable. Quoi qu'il en soit, l'essence du propos demeure le même. Malgré l'éthos que l'éditeur dégage – celui d'un éditeur indépendant, héritier des courants *underground* –, *Omega Knights* ne réussit pas à s'éloigner véritablement de ses influences *mainstream*, ni même à s'en inspirer convenablement. Soulignons cela dit que les auteurs d'*Omega Knights* ne peuvent pas être accusés de chercher le consensus à tout prix, répondant à cette critique acerbe par un simple « So whats [sic] your point DICK<sup>874</sup>!!?! » et jouant ainsi avec le double sens du mot « Dick », qui est le diminutif du prénom Richard et une insulte référant au sexe masculin pouvant être traduite avec plus de pudeur par l'adjectif « impoli ». D'une manière, la réplique cadre avec l'attitude confrontationnelle ou polémiste que le nom « Underground Comics » sous-entend<sup>875</sup> : la peur de choquer ne pose pas problème et le créateur, implicitement sanctionné par l'éditeur qui publie sa réponse, ne donne pas systématiquement raison au consommateur, de peur de froisser le lectorat et de perdre des ventes potentielles. Si la série ne correspond pas aux attentes formulées envers la bande dessinée indépendante, les producteurs y demeurent fidèles par leur posture.

Bref, les attentes du lectorat à l'égard des *comics* québécois de superhéros, d'ailleurs alimentées par le discours éditorial accompagnant les œuvres, font en sorte que l'appréciation des titres se base en premier lieu sur l'indépendance des producteurs et leur affinité perceptible pour l'esthétique alternative. Si, dans l'ensemble, les lecteurs se laissent convaincre de la sincérité des producteurs, c'est-à-dire de l'« accord parfait, immédiat, entre les attentes inscrites dans la position occupée et les dispositions de l'occupant<sup>876</sup> », certains doutent de cette adéquation. La réception par un lectorat familier de la bande dessinée alternative de production restreinte pâtit finalement de ce que les prétentions des producteurs ne se concrétisent que modérément puisque ceux-ci, coincés entre

---

<sup>874</sup> Anonyme. Réponse à la lettre de R. Goldstein publiée dans M. Connery et D. Marcus. *Omega Knights*, n° 6 [...], p. 23.

<sup>875</sup> Harvey Pekar et Robert Crumb, deux égéries du courant *underground* américain, ne sont pas étrangers aux controverses. Par exemple, lors de ses passages à l'émission *Late Night with David Letterman*, à la fin des années 1980, Pekar se querelle à quelques reprises avec l'animateur, notamment au sujet du conflit d'intérêts potentiel provenant du fait que la chaîne NBC (qui emploie Letterman) soit une propriété de General Electric. Cette entreprise fabrique notamment des armes et se trouve par conséquent directement impliquée dans les conflits politiques couverts par le réseau de télédiffusion qu'elle possède. Lors de leur altercation la plus enflammée, Pekar et Letterman en viennent à s'insulter en ondes (voir l'édition du 31 août 1988 de *Late Night with David Letterman*). L'attitude confrontationnelle fait donc partie de l'éthos *underground*.

<sup>876</sup> P. Bourdieu. *Les règles de l'art* [...], p. 275.

l'arbre et l'écorce, ne renoncent jamais complètement à la sphère de grande diffusion et au capital économique qui peut assurer leur survie. En négociant leur place dans l'espace mitoyen du champ, là où se rencontrent les deux sphères de production, les éditeurs et les auteurs commettent en somme, pour un lectorat intransigeant, une imposture.

\*\*\*

L'apparition des *comics* québécois de superhéros s'appuie, au premier regard, sur un parfait accord avec les caractéristiques du genre tel qu'il est transféré par les bandes dessinées en français parues aux Éditions Héritage et Bandes Dessinées Fantastique. En ce sens, les nombreux exemples illustrant le conformisme prédominant des *comics* québécois témoignent d'un premier aboutissement réussi du transfert culturel amorcé plusieurs décennies plus tôt. Les similitudes entre les productions québécoises et américaines indiquent effectivement que les agents québécois possèdent les compétences et la maîtrise leur permettant d'accueillir (pour les lecteurs) et de reproduire (pour les auteurs et les éditeurs) les formes contemporaines du genre superhéroïque et du support qu'est le *comic book*. L'appropriation réussie du genre s'observe ainsi dans la familiarité des codes génériques péritextuels, architextuels et intertextuels présents dans les bandes dessinées québécoises de superhéros, codes qui s'avèrent hérités en majeure partie de productions éditoriales, sinon d'œuvres spécifiques issues du marché américain de grande diffusion.

Ceci étant dit, les grandes lignes tracées par les *comics* superhéroïques américains n'octroient pas à la production locale tous ses traits. Il est effectivement possible pour les auteurs et les éditeurs québécois d'aspirer à la création d'un catalogue distinct, conçu d'abord en fonction de son identité nationale. Éditeurs et personnages affichent donc un nationalisme visant, pour les premiers, à doter le Canada d'une culture bédéesque (superhéroïque) durable et pour les seconds à défendre le territoire et l'unité du peuple contre des forces extérieures. La présence importante, dans les récits concernés, des équipes superhéroïques (Mackenzie Queen et Ududu, les Omega Knights, Northguard et Fleur-de-Lys, les Hérauts du Canada, l'Escadron Delta) devient en ce sens l'illustration de la coopération comme solution privilégiée face à l'adversité. S'observe alors une dynamique de groupe similaire à celle mise en scène dans la série *Uncanny X-Men*, depuis la parution du *Giant-Size X-Men* n° 1 :

En fait, ce seront les éléments extérieurs qui viendront développer une plus grande cohésion au sein du groupe. Les ennemis successifs (Magneto, Juggernaut, Eric the Red, Proteus) obligent les

X-Men à mettre en œuvre la collaboration qui doit être la base de leur action groupale : pour vaincre, les équipiers doivent combiner leurs pouvoirs, s'entraider, se soutenir dans l'effort<sup>877</sup>.

La thèse soutenue de manière allégorique par ces récits où l'adversité force l'entraide entre superhéros se conforme par ailleurs au discours et aux stratégies des éditeurs canadiens en faveur d'un champ éditorial uni : la coopération demeure, pour eux comme pour les personnages qu'ils créent, la meilleure arme contre des envahisseurs (les maisons d'édition américaines) compromettant la survie de la nation en menaçant la culture et le marché bédéesques canadiens. Les stratégies éditoriales forcent aussi une redéfinition de l'identité québécoise faisant peu de cas de la langue parlée par les créateurs et leurs personnages. Pour rejoindre un large public, le superhéros québécois devra s'exprimer dans la langue dominant le marché nord-américain. Sans renier le français, que certains producteurs exploitent toujours, les créateurs se donnent donc les moyens de gagner une clientèle suffisamment vaste pour améliorer leur chance de survie.

La concurrence américaine amène de plus certains éditeurs, comme Matrix Graphic Series et Underground Comics, à insister plus spécialement sur leur indépendance, prônant les vertus multiples de la sphère de production où ils évoluent. La position adoptée se résume en une opposition aux pratiques des éditeurs américains contemporains, que ce soit par le déploiement de singularités auctoriales ou par le rejet net de ce que l'on considère comme étant les dérives de la production *mainstream*. Cela met surtout en évidence la propension des créateurs québécois à piger dans les deux sphères de production les aspects souhaités afin d'offrir un produit *middlebrow* – situé au croisement des esthétiques transférées. Ainsi, les contours de l'indépendance se dessinent moins par rapport au genre superhéroïque dans son ensemble qu'à ses formes les plus liées à la poursuite effrénée d'un capital économique, auquel les éditeurs québécois ont difficilement accès. Le rejet du *mainstream*, en ce sens, tient davantage du malaise causé par certaines manifestations probantes de la logique mercantile dans les œuvres (les univers diégétiques communs, les tendances esthétiques) que d'un réel désaveu envers l'architexte transféré. L'incohérence possible entre l'éthos de l'éditeur indépendant et le contenu véritable des œuvres qu'il propose au lectorat, d'ailleurs, sera remarquée par des lecteurs qui iront jusqu'à s'indigner d'un paradoxe interprété comme une hypocrisie. Si les attentes du lectorat en ce qui a trait à l'originalité du corpus sont

---

<sup>877</sup> A. Glinioer. « La dynamique d'un groupe superhéroïque : Les Uncanny X-Men », dans F.-E. Boucher, S. David et M. Prévost. *Mythologies du superhéros. Histoire, physiologie, géographie, intermédialités*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 105.



généralement comblées, il reste quelques insatisfaits pour qui les œuvres ne sont pas à la hauteur des prétentions artistiques – et forcément symboliques – des producteurs.

Arrivé à son stade le plus avancé, le transfert culturel résulte donc en une variété d'objets aux identités multiples et parfois emboîtables. Selon les cas et les angles sous lesquels ils sont observés, les *comics* québécois de superhéros peuvent prôner un nationalisme canadien ou québécois; se présenter en français ou en anglais, par opportunisme commercial, et entretenir des rapports ambigus ou carrément conflictuels avec certains aspects des sphères *mainstream* et alternatives. En transférant, c'est-à-dire en reproduisant et en resémantisant un genre exogène, les créateurs québécois sont finalement parvenus à une production plurielle, identifiable grâce à l'hétérogénéité, aux conflits et aux tensions qu'elle porte. Bref, comme les superhéros qu'ils mettent en scène, les *comics* québécois adoptent plusieurs identités qui ressurgissent tour à tour, selon la mission à accomplir.

## **CONCLUSION**

Le transfert de la bande dessinée de superhéros au Québec apparaît, à l'heure des bilans, comme le parcours historique d'un genre autour duquel se sont progressivement ralliés des lecteurs, des éditeurs et des créateurs soucieux de son intégration dans l'aire culturelle québécoise. De son utilisation opportuniste par des éditeurs de journaux (*La Patrie*, *L'Action catholique*, *La Presse*...) et de livres (les Éditions Héritages) en quête de profits, jusqu'à son appropriation par des créateurs locaux portant leurs œuvres à bout de bras, le genre superhéroïque évolue dans la province en même temps que se transforment les motivations des producteurs qui le perpétuent, le contenu américain auquel il se rattache et les attentes de son lectorat.

Dans cette optique, nous formulons comme première hypothèse de recherche que le transfert du genre superhéroïque fonctionne à deux échelles. Sur le plan microstructurel, il s'avère effectivement lié de près à la trajectoire d'agents ou à des phénomènes singuliers. La censure, effective au Canada du milieu des années 1940 jusqu'à la fin des années 1950, entend ainsi freiner l'afflux d'œuvres jugées immorales qu'encouragent certains quotidiens, en reproduisant des *comic strips* d'aventures, de même que les commerçants des kiosques à journaux, en vendant des *comic books* importés des États-Unis. Les alarmes sonnées par les autorités cléricales et professorales ne semblent toutefois pas retentir aux oreilles des lecteurs et de leurs parents, la lecture de bandes dessinées constituant visiblement un loisir auquel la jeunesse québécoise refuse de renoncer. Plus efficace que les discours moralisateurs, la publication de bandes dessinées catholiques américaines traduites en français se pose alors comme la solution privilégiée afin de détourner les jeunes âmes des lectures malsaines. La revue *Hérauts* (Fides), fière représentante de ce phénomène éditorial, se veut une alternative acceptable aux *comics* américains racontant les exploits de bandits notoires, les horreurs commises par des monstres d'outre-tombe ou les émois d'adolescentes passionnément amoureuses. Très largement diffusée, *Hérauts* assure donc la circulation massive de productions américaines au Québec, quoique les termes fixés afin d'édifier le lectorat limitent le transfert au support fasciculaire et au rythme de production mensuel, le genre superhéroïque ne perçant pas les pages de la revue.

La mise sur pied de la Comics Code Authority aux États-Unis, en 1954, sonne d'ailleurs le glas des séries d'horreur, de crime et de romance qui dominent alors les ventes de *comics*. L'entité censoriale adopte effectivement un code rigide (le Comics Code), qui n'autorise ni la représentation

graphique de la violence et de la sensualité, ni la mise en scène de la criminalité triomphante. Pour échapper au conformisme et limiter les pertes financières importantes que cause la censure, les éditeurs américains se tournent vers un genre devenu secondaire. Le superhéros, non sans ironie, est ainsi appelé au secours d'une industrie en déclin, lui qui peut porter des récits où l'action domine tout en offrant une vision positive des forces de l'Ordre et du système de justice. Si les personnages extraordinaires de l'écurie DC Comics (Batman, Superman, Wonder Woman, Green Lantern, etc.) offrent aux lecteurs en mal de sensations fortes de quoi contenter leurs envies d'aventures, les nouvelles séries de l'éditeur Marvel Comics suscitent un engouement sans cesse croissant, à partir de 1961. Les Fantastic Four, Hulk, Spider-Man et les X-Men, tout en respectant les diktats du Comics Code, parviennent ainsi à tenir un discours critique sur la société américaine et à attiser l'intérêt des lecteurs, ce que les *comics* épurés publiés par la compétition ne réussissaient guère. Flairant la bonne affaire, Jacques Payette, qui vient d'acquérir les Éditions Héritage, se lance dans la réédition en français des séries les plus populaires de Marvel Comics – rejointes plus tard par les *comics* des Éditeurs Archie Comics et DC Comics, entre autres. Cette activité qui ne devait servir, au départ, qu'à rentabiliser l'achat de presses rotatives connaît un succès rapide, ce qui encourage Payette à en confier la responsabilité à un employé chargé de son expansion, soit Robert St-Martin, en 1971. Sous sa supervision, les *comics* Héritage développent une forme et un contenu qui leur sont propres. Le transfert culturel qui découle de cette évolution prend de l'ampleur à mesure que s'intensifie l'activité lectorale et que se multiplient les rubriques péritextuelles, hauts lieux de sociabilité, d'engagement et d'enseignement. Animées par l'éditeur, ses employés (secrétaires, traducteurs) et ses collaborateurs (les *fan clubs* de superhéros, Robert Schoolcraft), ces rubriques encouragent la fidélité du lectorat en le guidant à travers ses lectures et en lui ouvrant les portes d'un groupe se composant, au fil des ans, d'un nombre croissant d'initiés. Il arrive aussi que se glissent, dans le contenu fictionnel des œuvres, quelques adaptations (linguistiques, culturelles, graphiques) octroyant aux œuvres une couleur locale. Les traductions signées par Toufik, par exemple, regorgent de références à la culture populaire québécoise. Dans l'ensemble, ces transformations soulignent ainsi la volonté, chez les éditeurs et certains traducteurs particulièrement inspirés, d'offrir au lectorat québécois un produit qui lui convient.

Cette même ambition anime les éditions Bandes Dessinées Fantastiques lorsqu'elles tentent, en 1993, de lancer un catalogue s'appuyant uniquement sur la traduction de séries provenant de

Marvel Comics. Depuis la disparition des *comics* Héritage, en 1987, les lecteurs francophones du Québec et du Canada n'ont accès à la production superhéroïque de cet éditeur américain qu'à travers les œuvres originales anglaises. Or, Bandes Dessinées Fantastiques offre à ce public la possibilité de renouer avec un objet culturel ayant eu une présence constante dans le marché de la bande dessinée québécoise durant près de deux décennies. Parce qu'elles sont justement précédées des quelque 1550 *comics* de superhéros publiés par les Éditions Héritage, les séries de Bandes Dessinées Fantastiques attirent une clientèle composée en partie d'anciens lecteurs de *comics* traduits, enchantés par la redécouverte de personnages et d'un passe-temps abandonnés par dépit, au tournant des années 1990. Aussi, l'éditeur mise-t-il sur la nostalgie qui imprègne son entreprise en rappelant régulièrement, dans le péri-texte des œuvres, les souvenirs heureux procurés par la lecture de *comics* de superhéros, durant l'enfance et l'adolescence. Ce discours éditorial, qui ne prouve son efficacité qu'auprès de lecteurs d'âge adulte, s'adapte en fait au vieillissement des consommateurs de *comics*, phénomène qui a aussi son incidence sur le contenu fictionnel des œuvres. Tandis que les Éditions Héritage évitaient généralement de reproduire les séries s'adressant à un lectorat averti (*Wolverine*, *Green Lantern / Green Arrow*), Bandes Dessinées Fantastiques embrasse l'esthétique *grim and gritty* qui se répand dans la production bédéesque *mainstream* et alternative aux États-Unis. Les meurtres sordides et la nudité partiellement dévoilée des superhéros et de leurs ennemis parsèment ainsi le catalogue de l'éditeur hullois, qui réédite fidèlement les séries les plus populaires à l'époque (*X-Men*, *The Amazing Spider-Man*) dans le marché américain. Bien qu'elles fassent appel à l'attachement des lecteurs envers les héros de leur jeunesse, Bandes Dessinées Fantastiques présentent donc à leur clientèle une version on ne peut plus moderne des personnages en question.

Une parenthèse historique se glisse entre les deux moments forts de la traduction de *comics* américains au Québec que nous venons d'évoquer. Au début de la décennie 1990, en effet, Marvel et DC Comics produisent elles-mêmes des bandes dessinées de superhéros destinées au lectorat canadien, à la demande d'instances employant le genre superhéroïque à des fins promotionnelles. Paraissent ainsi, en anglais et en français, une aventure de Batman et cinq aventures de Spider-Man ayant pour mandat la diffusion d'un message, voire d'un programme particulier. Le superhéros revêt alors différents costumes : celui d'un guide touristique s'extasiant devant la richesse (culturelle, naturelle, urbaine) du territoire canadien; celui d'un représentant

commercial soulignant les qualités de la chaîne de magasins Zellers; celui encore d'un porte-parole de la sécurité, de l'alphabétisation et des saines habitudes de vie de la jeunesse canadienne. Le transfert du genre se dote dans ces cas d'une fonction utilitaire, le superhéros relayant essentiellement le discours que ses commanditaires lui soufflent à l'oreille.

Au moment où la traduction de *comics* américains commence à battre de l'aile, des structures éditoriales québécoises destinées à la publication d'œuvres originales voient le jour. Certaines d'entre elles, encouragées par la montée de l'édition indépendante en Amérique du Nord – elle-même liée de près au développement d'un réseau de librairies spécialisées – se spécialisent dans l'édition de *comic books* et adoptent principalement le genre superhéroïque. Des créateurs québécois, qui sont souvent des lecteurs férus de bandes dessinées de superhéros américaines, soumettent donc le genre à divers procédés d'appropriation. Certaines séries demeurent ainsi collées aux modèles américains dont elles s'inspirent, reprenant des motifs visuels et des schémas narratifs facilement reconnaissables par l'amateur de *comics* de superhéros. *L'Escadron Delta / Delta Squadron* emprunte par exemple aux X-Men certains de leurs costumes (Samandra et Condor s'habillant comme Phénix et Cyclope) et reproduit l'un des épisodes marquants de leur histoire, soit celui de la rencontre entre les nouveaux membres de l'équipe. De même, la série *Omega Knights* évoque les *Watchmen* d'Alan Moore et Dave Gibbons par la remise en doute du vigilantisme, la construction à rebours du récit et l'utilisation du péri-texte à des fins narratives. Le transfert du genre dans la production superhéroïque originale s'opère aussi à travers la récupération de l'esthétique *grim and gritty*, exploitée avec plus moins de conviction par tous les éditeurs étudiés. La série *Merx* y recourt même de façon ironique en exposant la gratuité des codes graphiques (comme la représentation sexuée des corps) et narratifs (comme la mise en scène répétée de la violence) qui s'y rattachent. Dans le même ordre d'idées, la série *The Jam* jongle avec le drame et l'humour en démythifiant le superhéros, devenu maladroit, peureux et capable seulement de protéger les habitants de son quartier, plutôt que la planète entière. Cette humanisation de la figure superhéroïque concorde avec le projet esthétique de l'éditeur Matrix Graphic Series, qui vise entre autres à réinterpréter le genre selon des paramètres plus réalistes. Le contexte sociopolitique des œuvres entre ainsi en résonance avec des événements réels ou plausibles, rendant les enjeux des récits – et les défis surmontés par les héros – plus concrets. Les personnages gagnent aussi en profondeur ce qu'ils perdent en grandiloquence, les maladresses

qu'ils commettent et les doutes qui les assaillent renouvelant l'archétype superhéroïque. Bref, le transfert culturel des *comics* de superhéros a lieu, dans tous ces cas, selon l'agencement singulier d'un nombre variable de caractéristiques architextuelles, la sélection de ces dernières dépendant d'ailleurs en grande partie de la trajectoire professionnelle et des référents des créateurs, de même que de la position occupée ou désirée par ceux-ci à l'intérieur du champ.

Sur la plan macrostructurel, les ramifications induisant, en synchronie, chacun des transferts spécifiques (la traduction d'un fascicule, la reprise ou le détournement de codes génériques, l'ajout d'un péritexte pédagogique, etc.) disparaissent derrière le transfert général du genre superhéroïque, perçu comme un phénomène historique en mouvement. Ainsi, les cas énoncés ci-dessus participent d'un processus en trois étapes. La première consiste en une période cruciale de conflits entre les *comics* américains et les autorités qui les pourfendent. Durant les années 1946 à 1960, l'attention est ainsi portée sur l'intérêt manifeste – et jugé dangereux – de la jeunesse québécoise à l'endroit des illustrés en provenance des États-Unis. Indignées et inquiètes, les instances censoriales en viennent à militer contre les *comics* en souhaitant, sinon en engendrant la création de bandes dessinées périodiques éditées ou traduites au Québec par des autorités bienveillantes. Au cours de ces 15 ans de tensions, on assiste donc à la prise en charge par des producteurs québécois de la sphère d'activité (l'édition de *comic books*) qui permettra éventuellement le transfert de la bande dessinée de superhéros. Une fois la viabilité de l'édition de bandes dessinées fasciculaires démontrée, et après l'affaiblissement de la censure partout en Amérique du Nord, ledit transfert s'amorce effectivement grâce à la réunion entre le support fasciculaire, le mode de production sériel et le genre superhéroïque. De 1968 à 1994, les entreprises rééditant en français les *comic books* de Marvel et DC Comics engendrent l'appropriation par les lecteurs québécois des codes graphiques, textuels, architextuels et périertextuels associés au genre. Cette étape du transfert est principalement marquée par la transmission d'un savoir encyclopédique qui englobe aussi bien le contenu des œuvres que la biographie de leurs créateurs, les mouvements de l'industrie et les techniques scénaristiques et artistiques permettant de pratiquer le genre. Seules les bandes dessinées promotionnelles échappent à cette tendance, quoiqu'elles fournissent un bon indice, lorsque s'achève cette étape du transfert, de la connaissance et de l'appréciation supposées du genre par les jeunes Québécois et Canadiens. Il faut effectivement croire à la popularité du superhéros auprès de la clientèle ciblée pour s'en servir afin de porter et de rendre plus attrayant le message

premier de l'œuvre, qu'il soit publicitaire, moral ou pédagogique. Enfin, la dernière étape du transfert se réalise quand certains producteurs québécois empruntent une autre avenue que celle foulée par les entreprises de traduction de *comics* américains et conçoivent des séries originales, à partir de 1984. Il ne s'agit plus d'encadrer le passage d'une production exogène dans l'aire culturelle québécoise, mais bien de puiser à même l'encyclopédie précédemment constituée les codes qui permettent de s'approprier et de pratiquer le genre. Ces codes seront ensuite soumis à une relecture et, partant, à une réécriture provoquant, à divers degrés, la constitution d'une esthétique superhéroïque québécoise distincte.

Dans cet esprit, l'hypothèse selon laquelle la sérialité agit comme un catalyseur du transfert s'avère. Elle facilite d'abord l'exposition répétée au genre, étant donné le rythme de production soutenu qui en est caractéristique. De ce contact fréquent avec les *comics* de superhéros peuvent découler une lecture extensive et un apprentissage progressif des codes génériques. Dès lors, pour certains lecteurs particulièrement stimulés par ces activités, la consommation de *comic books* sériels se pose comme un acte dynamique : l'accumulation de connaissances et la collection de fascicules, l'échange de renseignements avec les éditeurs et les autres lecteurs ou l'intégration de clubs d'amateurs constituent pour eux différentes facettes d'un même passe-temps. Dans ces circonstances, la sérialité permet non seulement aux lecteurs d'être les témoins privilégiés du transfert en cours, mais de s'en faire aussi des vecteurs actifs. Dans un autre ordre d'idées, la tension entre la ressemblance et la distinction typique des œuvres sérielles transpose de plus, en des termes esthétiques, l'acte de resémantisation ou de recreation inhérent au transfert culturel. Alors que, de manière générale, les rééditions québécoises des *comics* américains reprennent les récits traduits avec fidélité, leur péri-texte déroge plus fréquemment du patron initial, afin de se plier aux goûts et aux intérêts des lecteurs québécois. La production éditoriale de chaque maison québécoise se distingue ainsi de ses homologues, sans que l'adhésion au genre n'en soit affectée. En ce qui concerne les œuvres originales, même si la sérialité des titres se voit fréquemment empêchée par des difficultés financières, il se dégage une série transcendante reposant sur le double processus d'adoption et de réinterprétation des traits généraux associés au genre. Sans jamais parvenir à s'implanter durablement dans le marché québécois et nord-américain, les *comics* de superhéros originaux constituent donc eux-mêmes une série architextuelle dont l'imitation prudente des modèles américains ne constitue qu'un aspect.



Par ailleurs, la québécoité des *comics* de superhéros originaux produits au Québec s'est avérée plus complexe et plus fuyante qu'escomptée. Nous supposons, au commencement de la présente recherche, que le transfert culturel du genre allait mener à l'éclosion du superhéros québécois, défini selon des caractéristiques communes à toutes les œuvres produites dans la province et exclusives à l'aire culturelle en question. L'anglophonie des séries analysées a d'abord ébranlé cette hypothèse, avant que l'affirmation dominante de la canadienneté des éditeurs et des superhéros – appuyée sans équivoque par des intitulés tels que *Canadian Ninja*, *Mackenzie Queen*, *Heralds of Canada* –, n'oblige un changement de perspective.

Il semble que l'identité nationale revendiquée ou gommée par les éditeurs, les créateurs et les superhéros qu'ils mettent en scène fonctionne selon deux motivations. La première repose sur le désir d'offrir une alternative aux superhéros américains, auxquels les producteurs québécois parviennent mal à s'identifier. Les Éditions R.G.B. souhaitent ainsi établir les bases d'une culture superhéroïque québécoise, tandis que Matrix Graphic Series entend poursuivre la tradition superhéroïque canadienne initiée par les *canadian whites*, durant la Deuxième Guerre mondiale, et poursuivie entre autres par Richard Comely, créateur de l'emblématique Captain Canuck. Dans un cas comme dans l'autre, québécoité et canadienneté se juxtaposent à l'intérieur des séries publiées. Les Hérauts du Canada affichent par exemple leur allégeance ouvertement, à travers le nom d'équipe qu'ils choisissent et les costumes rouges qu'ils revêtent, bien qu'ils habitent tous au Québec et qu'ils communiquent principalement en français (dans la première édition de l'œuvre). Northguard, quant à lui, possède une connaissance très rudimentaire du français, porte fièrement un costume calqué sur l'unifolié et professe ses valeurs fédéralistes, sans que cela ne l'empêche d'éprouver du respect et de l'attraction pour Fleur-de-Lys, à la fois Québécoise francophone et souverainiste convaincue. L'identité nationale des superhéros québécois est donc une affaire de compromis. Comme l'illustrent les figures mentionnées ci-dessus, la québécoité des *comics* de superhéros originaux s'efface moins derrière l'édification d'une culture superhéroïque exclusivement canadienne qu'elle ne s'inscrit dans une canadienneté englobante, c'est-à-dire qui ne lui est pas antithétique. La menace inévitable et récurrente d'ennemis provenant de l'étranger consolide d'ailleurs cette (ré)conciliation identitaire, le conflit entre le Canada uni et des forces extérieures suppléant à celui, historique, entre le Québec et le reste du pays.

La seconde motivation influençant l'identité nationale des *comics* québécois de superhéros, plus pragmatique, est liée à la logique du marché : l'adoption de l'anglais par tous les producteurs – même par ceux qui ne maîtrisent pas la langue – s'avère être le premier pas à franchir afin d'espérer rejoindre une plus vaste clientèle en exportant hors du Québec les œuvres qui y sont publiées. Après l'échec de la revue *Phoenix*, André Poliquin constate ainsi l'étroitesse du marché québécois et l'impossibilité d'y faire des profits suffisant au maintien de ses activités éditoriales. Lorsqu'il relance la série *L'Escadron Delta* en anglais, sous le titre *Delta Squadron*, et qu'il en retire toute référence à la culture québécoise, il vise ainsi l'important bassin de lecteurs nord-américains anglophones, indifférents, peut-on le croire, à la québécity des œuvres. Dans ce cas, il n'est pas question d'affirmer sa singularité, mais bien de la fondre dans une identité aussi universelle que possible. Or, la conquête du lectorat nord-américain apparaîtra rapidement comme un défi presque insurmontable pour les productions de ce genre, la lutte pour l'attention et le portefeuille du public devant alors être menée contre le flot continu de publications américaines jouissant déjà d'une popularité, de structures de distribution et d'un savoir-faire bien établis. L'inégalité des forces en présence encourage d'ailleurs la constitution de réseaux de producteurs canadiens, les liens tissés menant à diverses formes d'entraide, comme le mentorat et la publicité réciproque. En soulignant leur canadienneté, les auteurs et les éditeurs québécois rejoignent en ce sens une communauté qui les soutient. Par idéologie, mais aussi par instinct de survie, l'identité nationale des superhéros et de leurs créateurs se dédouble naturellement afin de permettre un front commun qui rend la résistance contre les puissances étrangères moins futile.

D'ailleurs, la lutte contre les productions américaines *mainstream* constitue l'autre élément à partir duquel le catalogue superhéroïque québécois original, autrement très éclectique, acquiert une certaine cohérence. Elle implique d'abord, pour une partie des productions étudiées, le rejet des tendances dominantes qui caractérisent les séries publiées par Marvel, DC et Image Comics, dans une moindre mesure. La mise en commun des personnages au sein d'univers diégétiques transversaux, la mise en scène de superpouvoirs toujours plus sensationnels les uns que les autres, et la représentation d'antihéros au sens moral parfois défaillant constituent les principales frontières que certains auteurs et éditeurs refusent de traverser, rejetant la redondance des intrigues qu'elles entraînent et le mercantilisme prédominant qui les inspire. La distanciation des objets québécois par rapport à la sphère de production *mainstream* se produit ensuite par leur rapprochement de la

sphère alternative, qui lui est opposée. Cela se traduit par le développement psychologique des personnages, l'exploration de sujets lourds (comme la Shoah, dans *New Triumph...*), l'usage d'un ton désinvolte (dans *The Jam* et *Mackenzie Queen*, entre autres) et le libre cours donné à la graphiation, c'est-à-dire à l'expression d'un style visuel singulier. L'appropriation du genre superhéroïque par les producteurs québécois engage donc une sélection des codes à transférer et une réinterprétation de ces codes à la lumière d'esthétiques variées. S'il ne fait aucun doute que le rejet du superhéros purement *mainstream* ne s'opère toujours que partiellement – avec plus ou moins de succès selon les producteurs et les stéréotypes conviés ou rejetés – il appert qu'un effort considérable est déployé afin d'établir l'équilibre entre la promotion de singularités artistiques et l'utilisation des codes nécessaires à la classification générique.

La recherche présentée reposait initialement sur la volonté double de montrer la part américaine des *comics* québécois de superhéros tout en révélant aussi leur spécificité. Avec le recul, il semble que cette ambition faisait écho à la tension principale qui habite le corpus, des années 1960 jusqu'au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Dès sa mise en marche, le transfert du genre superhéroïque s'est révélé être une recherche de compromis entre la reproduction d'œuvres américaines et l'adaptation de l'architexte qu'elles composent. En rééditant les séries de Marvel et DC Comics, les Éditions Héritage et Bandes Dessinées Fantastiques transforment ainsi le texte et, surtout, le paratexte des objets de telle sorte que les séries nouvellement reconfigurées ne sauraient être appréciées pleinement qu'à l'intérieur de l'aire culturelle québécoise. De leur côté, les producteurs de *comics* de superhéros originaux soumettent les codes du genre acquis au préalable à une relecture basée sur les enjeux économiques, identitaires et esthétiques qui les préoccupent. En somme, comme Robin qui, devenu Nightwing, s'émancipe de Batman pour agir selon ses propres termes, les bandes dessinées de superhéros québécoises, qu'elles soient traduites ou originales, poursuivent la mission de leurs maîtres tout en réclamant leur autonomie.

\*\*\*

En plus des objectifs sur lesquels nous sommes revenus dans les pages précédentes, cette thèse avait pour ambition de faire la lumière sur la contribution des agents (libraires, critiques, journalistes) et des événements (salons, séances de dédicaces) qui, avec les éditeurs de *comics* québécois, ont participé au transfert du genre. Or, ce travail s'est révélé plus substantiel que ce

nous avons envisagé initialement et il n'a été possible, en conséquence, que de s'attarder par moments sur quelques cas ou phénomènes particuliers. L'attention portée sur la réception de *New Triumph...* faite par John Bell, à la fois critique, historien et lecteur avide de bandes dessinées canadiennes, sur l'entrevue accordée par Mark Shainblum, Gabriel Morrissette et Bernie Mireault à *It's Amazine* ou encore sur l'apparition de librairies spécialisées dans les pages publicitaires des *comics* en traduction ont ainsi offert un aperçu du champ bédéesque québécois et, plus particulièrement, du sous-champ qui s'organise autour des *comics* circulant dans la province. Seuls un recensement exhaustif des agents concernés ainsi qu'une étude approfondie de leurs trajectoires permettraient néanmoins de mesurer l'ampleur de leur implication dans le transfert culturel du genre superhéroïque et de la bande dessinée fasciculaire. Il faudrait alors étudier l'inventaire et les chiffres de vente des librairies spécialisées, la liste des éditeurs et des créateurs présents dans les différents Comic Cons ayant lieu dans la province et les sujets traités par les médias spécialisés afin de révéler la structure – même inaboutie, même hétéronome – du champ ayant soutenu et accueilli le transfert. Cette étude pourrait être complétée par une analyse de la part occupée par le genre superhéroïque au sein du milieu littéraire généraliste (salons du livre, médias culturels, éditeurs et prix littéraires), afin d'observer sa situation d'un point de vue plus panoramique. Cette perspective élargie sur le transfert du genre superhéroïque permettrait une meilleure distinction des fonctions exercées par chaque type de passeurs, selon les motifs poursuivis et le public ciblé.

Cette dimension du transfert semble par ailleurs advenir après la fin de la période analysée dans cette thèse. Les émissions de baladodiffusions consacrées en tout ou en partie à la bande dessinée et au genre superhéroïque émergent ainsi à partir de l'année 2006, avec la création des *Mystérieux Étonnants*, tandis que les conventions d'envergure réunissant les amateurs du genre s'implantent dans les villes québécoises en 2006 (Comiccon de Montréal) et 2014 (Comiccon de Québec). Il en va de même de la critique dans les journaux généralistes (Jean-Dominic Leduc écrit à ce sujet pour le *Journal de Montréal* depuis 2011, Raymond Poirier dans le *Voir* depuis 2012) et de la publication d'essais (aux éditions Mém9ire, fondées en 2013), soutenues jusqu'à présent par des passionnés plus que par le milieu de la recherche. La visibilité accrue dont jouit le genre superhéroïque et la bande dessinée de genre depuis le début du nouveau millénaire explique peut-être d'ailleurs le regain de vie modéré que connaît depuis ce temps l'édition de bandes dessinées de superhéros au Québec. Les Éditions Héros, qui auront survécu quelques mois uniquement, proposaient en 2013

de revivre l'aventure lancée par les *comics* Héritage en traduisant mensuellement les récits superhéroïques d'un éditeur américain (Valiant Comics). Non sans rappeler le destin des éditeurs québécois des années 1980 et 1990, l'entreprise a dû cesser abruptement ses activités, probablement en raison du rythme de production adopté et de son incidence sur la liquidation rapide des ressources financières. Plus sagement, les éditions Presses Aventures<sup>878</sup> rééditent en français, sous forme d'albums, certaines séries de l'éditeur Marvel Comics, depuis 2001. Les premiers titres de la collection « Ultimate », qui réinterprètent les aventures initiales des héros de la maison dans le contexte des années 2000, de même que les arcs narratifs ayant marqué les séries traditionnelles de l'éditeur, à la fin des années 1990<sup>879</sup>, sont ainsi diffusés auprès du lectorat francophone du Québec et de l'Europe<sup>880</sup>. L'édition de *comics* de superhéros originaux est relancée quant à elle sur une variété de supports, alors que la migration vers le web s'intensifie. Après avoir vu leurs premiers exploits être racontés en album et en fascicules, les séries *L'Ocelot*<sup>881</sup> et *Harlequin*<sup>882</sup> ont ainsi été poursuivies en format numérique. À l'inverse, les aventures de *Passionrougeman* ont d'abord été diffusées sur le web avant d'être éditées en albums, l'édition numérique agissant alors comme un exercice de prépublication permettant de jauger le potentiel commercial d'une série<sup>883</sup>. Dans la même veine, les différentes productions associées à la série *Heroes of the North*, qu'il s'agisse de *comic books*, d'albums, de bandes dessinées numériques ou de webtélé, s'inscrivent dans un mouvement amenant le superhéros québécois à s'émanciper du support fasciculaire traditionnel. L'édition de bandes dessinées de superhéros au Québec, à l'ère contemporaine, s'adapte donc visiblement aux outils, aux supports et aux stratégies de mise en marché qui galvanisent le genre et les entreprises qui l'investissent.

Le cas de *Heroes of the North* suggère d'ailleurs que le transfert du genre superhéroïque a sans doute bénéficié et continue de profiter du soutien promulgué au genre par d'autres médias que la

---

<sup>878</sup> Créées en 1996, les Éditions Presses Aventures sont une division du groupe montréalais Modus Vivendi, fondé en 1992. Elles se destinent à la jeunesse et possèdent un important catalogue de bandes dessinées à succès traduites (*Garfield*, *Bone*) et locales (*L'Agent Jean*, *Les Mégaventures de Maddox*).

<sup>879</sup> On peut penser au *crossover* « Opération Tolérance Zéro », publié originalement dans les séries *Generation X*, *X-Force*, *X-Men*, *Uncanny X-Men*, *Wolverine* et *Cable*, en 1997.

<sup>880</sup> Ces séries paraissent en Europe sous la bannière de l'éditeur Panini Comics, qui réalisent aussi la maquette et la traduction reprises au Québec par Presses Aventures.

<sup>881</sup> J. Bonnier. *L'Ocelot*, Tome 1 : *L'éveil du fauve*, Montréal, Éditions 400 Coups, 2010, 69 p.

<sup>882</sup> V. Leduc et P. Delorme. *Harlequin*, n° 1, [s. l.], 2012, 46 p.

<sup>883</sup> La toute première apparition de *Passionrougeman* se produit néanmoins dans le collectif *Je me souviendrai*, publié par la Boîte à Bulles, en 2012.

bande dessinée, comme la télévision, le cinéma et les jeux vidéo. En effet, les exemples de la série télévisuelle *L'Incroyable Hulk* et du jeu vidéo *X-Men* (pour la console Genesis de Sega), entre autres, ont déjà illustré que « [t]out comme les genres populaires apparaissent comme des catégoriques transmédias, les univers et personnages transfictionnels invitent à une déclinaison de leur encyclopédie architextuelle sur des supports et dans des modes d'expression différents<sup>884</sup>. » L'adaptation transmédia constitue même, dans plusieurs cas, la forme la plus populaire et la plus rentable d'un univers fictionnel. Connus d'un nombre limité d'initiés avant leur venue au grand écran, les Gardiens de la Galaxie, membres d'une équipe superhéroïque relativement obscure créée en 1968 pour le compte de l'éditeur Marvel Comics, représentent aujourd'hui l'une des franchises les plus rentables de la Walt Disney Company<sup>885</sup>. On peut aussi arguer que les organisateurs et les visiteurs des Comic Cons québécois et nord-américains témoignent d'un intérêt aussi grand envers les *comic books* de superhéros qu'à l'égard des autres formes médiatiques que prend le genre. La dernière édition du Comiccon de Montréal réservait par exemple un kiosque de très grande taille à la console Playstation 4 de Sony où il était possible d'essayer en primeur le jeu vidéo *Marvel's Spider-Man*, sorti le 7 septembre 2018. Bref, une étude transmédia du superhéros au Québec permettrait de mieux situer le transfert dans un élan affectant les nombreuses déclinaisons du genre, aux États-Unis et au Québec.

Il appert de plus que la parodie du genre superhéroïque, délibérément écartée de l'analyse en raison de la complexité des codes et des traditions qu'elle convoque, constitue un corpus pertinent afin d'étudier le transfert par la négative, c'est-à-dire en scrutant le détournement des objets qui s'y inscrivent. L'approche parodique suppose effectivement la connaissance pointue de la production culturelle raillée : le créateur et le lecteur doivent d'abord posséder l'expertise leur permettant d'en identifier les travers pour ensuite les exagérer et les tourner au ridicule. Il faut ainsi que le bédéiste Al + Flag connaisse l'histoire récente des *comics mainstream* pour réinterpréter la mort de Superman – devenu Supperman – en insistant sur la démarche mercantile de l'éditeur DC Comics. Écrasé par une masse de billets, le héros apparaît, en couverture du fascicule *Supperman is Dead*, comme la victime d'un éditeur prêt à tous les sacrifices pour générer des profits. L'importante quantité de bandes dessinées de superhéros parodiques publiées au Québec – souvent dans les

<sup>884</sup> M. Letourneau. *Fictions à la chaîne...* [...], p. 344.

<sup>885</sup> Marvel Entertainment est une subdivision de la Walt Disney Company.

revues humoristiques comme *Safarir* et *Délire* – se pose peut-être comme la preuve éloquente de la réussite du transfert culturel étudié. Elle témoigne en effet de la maîtrise des codes génériques par une part du lectorat et des bédéistes québécois, qui parviennent à les exploiter au second degré. Plus encore, on peut désormais émettre l’hypothèse que l’élaboration d’une poétique du superhéros québécois, si elle devait être tentée, ne serait concluante qu’en tenant compte de ces œuvres parodiques. L’une des constantes observées dans cette thèse est que le superhéros québécois dispose souvent de compétences limitées. The Jammer gagne certains de ses combats en intimidant ses adversaires par divers cris, tandis que l’Escadron Delta est constamment endeuillé par la mort de l’un ou l’autre de ses membres. Cette relative incompétence se transforme, dans la parodie de superhéros, en réelle impotence. Il n’y a qu’à penser aux Météorites, qui vainquent un robot envahisseur en renversant par erreur un verre de boisson gazeuse dans ses circuits<sup>886</sup>. Dans tous les cas, l’héroïsme ne constitue pas une faculté innée. En ce sens, une analyse herméneutique des textes inclus dans le corpus de ma thèse et des parodies laissées de côté pourrait compléter l’étude du superhéros québécois commencée en ces pages en ajoutant à la question du transfert celle de la représentation de l’héroïsme dans la bande dessinée québécoise.

Enfin, l’étude des œuvres superhéroïques créées par des auteurs québécois pour le compte d’éditeurs américains s’avère aussi nécessaire afin de vérifier la réciprocité du transfert examiné. Cette thèse a montré comment un genre bédéesque originaire des États-Unis est parvenu à franchir la frontière géographique, linguistique et culturelle du Québec grâce à différents passeurs ayant veillé à son intégration heureuse; mais il reste maintenant à se pencher sur l’apport singulier de producteurs québécois à la production américaine. Quelle est l’incidence du travail d’un illustrateur comme Yanick Paquette, tête d’affiche de Marvel et DC Comics, sur le catalogue et les penchants esthétiques de ces éditeurs? Comment les auteurs québécois interprètent-ils les superhéros américains qu’ils manipulent? Quels réseaux professionnels parviennent-ils à tisser? Bref, quels sont les enjeux et les conséquences de leur passage au sein de cette industrie culturelle? Dans le même ordre d’idées, l’on peut aussi s’interroger sur la représentation de personnages superhéroïques québécois dans certaines bandes dessinées publiées à l’extérieur du Québec. Qu’ont en commun les personnages d’*Alpha Flight* (Marvel Comics) et de la série transmédiatique

---

<sup>886</sup> Carnior [pseud.]. *Les Météorites*, n° 1, Québec, Alliage, 1996, [s. p.].

hexagonale *Hero Corp* (éditions Soleil<sup>887</sup>)? Comment se comparent les archétypes superhéroïques québécois, selon les aires culturelles où ils sont exploités? La poursuite de ces pistes de recherche semble nécessaire afin d'enrichir davantage notre connaissance des relations qui se bâtissent autour d'un genre, lorsque celui-ci se démocratise et s'internationalise.

En somme, se pencher sur les transferts culturels, c'est aussi poser la question de la communication incessante entre les aires culturelles, de leur imbrication et, ultimement, de leur parenté. Devant l'impossibilité de détacher la bande dessinée québécoise de superhéros de ses racines américaines et de ses pendants européens – lesquels remontent aux Éditions Lug –, l'objet exogène transféré se conçoit non pas comme un adversaire, un corps étranger, mais comme un *alter ego*, c'est-à-dire un autre soi, un autre que l'on fait soi.

---

<sup>887</sup> La série télévisée *Hero Corp*, qui précède la série bédéesque, a été diffusée sur Comédie+ et sur France 4, du 25 octobre 2008 au 7 juin 2017.



## **ANNEXES**

**ANNEXE I**  
**CORPUS DE *COMICS* ANALYSÉS**

**1. LES COMICS EN TRADUCTION (112 fascicules)**

**Association canadienne des chefs de police / Marvel Comics (5 fascicules)**

- *L'Étonnant Spider-Man* #1-5

**Bandes dessinées fantastiques (7 fascicules)**

- *L'Étonnant Spider-Man* # 1-5
- *X-men* #1-2

**Éditions Héritage (99 fascicules)**

- *Capitaine America* # 1, 3, 4, 22, 64, 102/103, 108/109, 120/121, 124/125, 152/153 (**10 fascicules**)
- *Daredevil, l'homme sans peur* # 19/20, 23/24, 27/28, 31/32, 39/40, 43/44, 47/48, 49/50, 51/52, 53/54, 57/58, 63/64 (**12 fascicules**)
- *Équipe Marvel* # 3 (**1 fascicule**)
- *Étonnant Spider-Man (L')* # 1, 4, 60, 81/82, 95/96, 113/114, 125/126, 129/130, 131/132, 143/144, 145/146, 153/154, 155/156, 161/162, 179 (**15 fascicules**)
- *Fantastic Four* # 1, 3, 4, 5, 85/86, 117/118, 125/126, 137/138, 141/142, 143/144, 151/152, 153/154, 157/158, 159/160 (**14 fascicules**)
- *Incroyable Hulk (L')* # 1, 4, 23, 26, 60, 82/83, 94/95, 98/99, 110/111, 124/125, 126/127, 136/137, 140/141 (**13 fascicules**)
- *Invincible Iron Man (L')* # 51/52, 63/64, 67/68, 69/70, 91/92, 97/98, 107/108, 117/118, 127/128, (**9 fascicules**)
- *Légion des Super-héros/Nouveaux jeunes titans* # 19 (**1 fascicule**)
- *Superman* # 30, 32, 34 (**3 fascicules**)
- *Thor* # 50, 57/58, 61/62, 95/96, 111/112, 113/114, 117/118, 123/124, 125/126 (**9 fascicules**)

- *Vengeurs (Les)* # 92/93, 126/127, 130/131 (**3 fascicules**)
- *X-men* # 8, 23,24,25, 26, 39/40, 47/48, 51/52, 66 (**9 fascicules**)

### **Zellers / DC Comics (1 fascicule)**

- *Batman : Une lecture de bon conseil*

## **2. LES COMICS ORIGINAUX (33 fascicules et 1 album)**

### **Anderpol / Marsram Anderpol (7 fascicules et 1 album)**

- *Phoenix* # 1-5
- *Généalogie*
- *Delta Squadron* #1-2

### **Sword in Stone Productions (1 fascicule)**

- *Corbo* #1

### **Matrix Graphic Series (12 fascicules)**

- *The Jam Special* #1
- *MacKenzie Queen* #1-5
- *New Tirumph featuring Northguard* #1-5, #1 (deuxième édition)

### **Le Mécène (1 fascicule)**

- *Dimension X : L'histoire des oubliés*

### **R.G.B. (3 fascicules)**

- *L'Arche II* #1
- *Canadian Ninja* #1
- *Heralds of Canada* #1

**The Other Side Productions (3 fascicules)**

- *Bear* #1
- *Flayr* #1
- *Merx* #1

**Underground Comics (6 fascicules)**

- *Omega Knights* #1-6

**ANNEXE II**  
**GRILLE D'ANALYSE DU CORPUS**

<b>INFORMATIONS BIBLIOGRAPHIQUES ET PARATEXTUELLES</b>	
Titre de la série	
Titre de l'épisode	
Traduction/Original	
Éditeur	
Langue	
Numéro / Tome	
Date de parution	
Nombre de pages	
Prix	
Scénariste	
Illustrateur	
Encreur	
Traducteur	
Support adopté	
Objets des publicités	
Type de rubriques éditoriales	
Contenu particulier des rubriques éditoriales	
Contenu de l'illustration de couverture	
Notes sur la version originale	
Autres détails pertinents	
<b>TEXTE</b>	
Récit :	

Autonome ou partiel	
Lieux	
Époque	
Situation initiale	
Élément déclencheur	
Péripéties	
Dénouement	
Situation finale	
Type de relations transtextuelles instaurées	
Thèmes spécifiques traités	
Autres détails pertinents	
<b>Le superhéros :</b>	
Nom civil	
Nom superhéroïque	
Sexe	
Âge	
Nationalité	
Race	
Religion	
Orientation sexuelle	
Profession	
Costume (traits distinctifs)	
Pouvoir(s)	
Mission	
Autres détails pertinents	

<b>Le vilain :</b>	
Nom civil	
Alter ego vilainique	
Sexe	
Âge	
Nationalité	
Race	
Religion	
Orientation sexuelle	
Profession	
Costume (traits distinctifs)	
Pouvoir(s)	
Mission	
Autres détails pertinents	
<b>La victime :</b>	
Identité civile ou institutionnelle	
Sexe	
Âge	
Nationalité	
Race	
Religion	
Orientation sexuelle	
Profession	
Traits distinctifs	
Pouvoir(s)	
Mission	

Autres détails pertinents	
<b>Personnage(s) secondaire(s) :</b>	
Identité civile ou institutionnelle	
Sexe	
Âge	
Nationalité	
Race	
Religion	
Orientation sexuelle	
Profession	
Traits distinctifs	
Personnage auquel il est lié (héros, vilain, victime)	
Type de relation (parent, conjoint, employeur, etc.)	
Pouvoir(s)	
Mission	
Autres détails pertinents	
<b>LA DIMENSION VISUELLE DES ŒUVRES</b>	
Colorisation	
Style	
Composition dominante	
Conception de la page	
Commentaires sur le cadrage (plans dominants)	
Articulation spatiotemporelle dominante	
Articulation spatiotemporelle secondaire	



Relation texte/image	
Autres caractéristiques graphiques	

### ANNEXE III

#### LISTE DES LECTEURS DE *COMICS* HÉRITAGE ÉTABLIE À PARTIR DE LA RUBRIQUE « LE COIN DU LECTEUR »

Nom	Âge	Sexe	Ville	Série	Année	Collection
Bernard Lavallée	13	Masculin	Acton Vale	CAP	1970	s/o
Lise Marleau	14	Féminin	Alexandria (Ont.)	CAP	1970	s/o
Raynald Longpré	16	Masculin	Alma	CAP	1970	s/o
Monique Lebeau	16	Féminin	Anjou	CAP	1970	s/o
André Picard	16	Masculin	Arvida	CAP	1970	s/o
Daniel Paradis	17	Masculin	Baie-Comeau	CAP	1970	s/o
Gilbert Poulin	17	Masculin	Beauce	CAP	1970	s/o
Gilbert Poulin	19	Masculin	Belleville	FF	1970	s/o
Gilles Bois	14 ans	Masculin	Beloeil	FF	1970	s/o
Robert Phénix	s/o	Masculin	Bon Pasteur	FF	1970	s/o
Jean-François Gauthier	s/o	Masculin	Bon-Désir-Bergeronne	FF	1970	s/o
Mistigri	s/o	Féminin	Boucherville	FF	1970	s/o
Thérèse Vanier	s/o	Féminin	Brossard	FF	1970	s/o
Aline Sauvé	s/o	Féminin	Brossard	FF	1970	s/o
I. Liboiron	s/o	s/o	Cabano	FF	1970	s/o
L. L. Beauset	s/o	s/o	Cabano	FF	1970	s/o
Mme Yvon Boissinot	s/o	Féminin	Cacouna	HK	1970	s/o
Dominic Pelletier	s/o	Masculin	Candiac	HK	1970	s/o
Jacques Grimard	s/o	Masculin	Candiac	HK	1970	s/o
Mario Lemire	s/o	Masculin	Canton de l'Est	HK	1970	s/o
G.I.	s/o	Masculin	Cap-de-la-Madeleine	HK	1970	s/o
Paul Michel Doléan	s/o	Masculin	Cap-de-la-Madeleine	HK	1970	s/o
Marcel Roussel	s/o	Masculin	Carignan	HK	1970	s/o

Richard Hénault	s/o	Masculin	Causapscal	HK	1970	s/o
Jean Lachance	s/o	Masculin	Chambord	HK	1970	s/o
Luigi Apollonia	s/o	Masculin	Charlesbourg	SM	1970	s/o
Claude Parady	s/o	Masculin	Charlesbourg	SM	1970	s/o
Jean Zarante	s/o	Masculin	Charlevoix	SM	1970	s/o
Yvon Boissinot	s/o	Masculin	Chicoutimi	SM	1970	s/o
André Picard	s/o	Masculin	Chicoutimi	SM	1970	s/o
Serge Parenteau	s/o	Masculin	Chicoutimi	SM	1970	s/o
Daniel Saucier	s/o	Masculin	Chomedey	SM	1970	s/o
Michel Duclos	s/o	Masculin	Chomedey	CAP	1973	s/o
Paul Vallée	s/o	Masculin	Danville	CAP	1973	s/o
André Mercier	s/o	Masculin	Disraeli	CAP	1973	s/o
Mario Laberge	s/o	Masculin	Drummondville	HK	1973	s/o
Gilles Marcel	s/o	Masculin	Drummondville	HK	1973	s/o
Steven Laprise	s/o	Masculin	Durham	HK	1973	s/o
Daniel Gauthier	s/o	Masculin	East Angus	HK	1973	s/o
Gilles Tanguay	s/o	Masculin	Fabreville	HK	1973	s/o
Jean-Jacques Vallières	s/o	Masculin	Fermont	HK	1973	s/o
Gaétan Labrecque	s/o	Masculin	Giffard	CAP	1976	304
Sylvain Bédard	s/o	Masculin	Granby	CAP	1976	s/o
Michel Favreau	s/o	Masculin	Hauterive	CAP	1976	s/o
Bruno Tremblay	s/o	Masculin	Henryville	CAP	1976	s/o
Jean-François Dumans	s/o	Masculin	Hochelaga	CAP	1976	s/o
Carl Gaudreault	s/o	Masculin	Île d'Orléans	CAP	1976	s/o
Denis Lavoie	s/o	Masculin	Jacques-Cartier	HK	1976	s/o
Jacques Boissonneault	s/o	Masculin	Joliette	HK	1976	"tous les comics"

Jean-Pierre Genereux	s/o	Masculin	Joliette	HK	1976	205
Bruno Gagné	s/o	Masculin	Jonquière	SM	1976	s/o
Anonyme	s/o	s/o	Jonquière	SM	1976	s/o
Anonyme	s/o	s/o	Kénogami	SM	1976	s/o
Anonyme	s/o	s/o	La Malbaie	SM	1976	s/o
Ghislain Fortin	s/o	Masculin	La Sarre	TH	1976	s/o
Jean Goyette	s/o	Masculin	Lac Saguenay	TH	1976	s/o
Lucie Morin	s/o	Masculin	Lac St-Jean	IM	1977	s/o
Chris Comtois	s/o	Masculin	Lachute	IM	1977	500
Alain Bourdeau	s/o	Masculin	Lachute	IM	1977	s/o
Denis Lavoie	s/o	Masculin	Lagaceville (Nouveau-B.)	IM	1977	s/o
Romain Bédard	s/o	Masculin	Lagaceville (Nouveau-B.)	IM	1977	s/o
Steve Hardy	s/o	Masculin	Lagaceville (Nouveau-B.)	IM	1977	s/o
Paul Poirier	s/o	Masculin	Lanoraie	IM	1977	s/o
Michel Lacroix	s/o	Masculin	Laprairie	IM	1977	s/o
Guy Chartier	s/o	Masculin	Larouche	IM	1977	s/o
S. R.	s/o	s/o	LaSarre	TH	1977	s/o
Claude Ferland	s/o	Masculin	Laval	TH	1977	s/o
Richard Mandanice	s/o	Masculin	Laval	TH	1977	s/o
Daniel Morin	s/o	Masculin	Laval	TH	1977	s/o
Jean-François Deraps	s/o	Masculin	Laval	TH	1977	s/o
Michel Paquette	s/o	Masculin	Laval	TH	1977	s/o
Daniel Blanchet	s/o	Masculin	Laval	TH	1977	s/o
Caroline Bouchard	s/o	Féminin	Laverdure	TH	1977	s/o
Robert Laganière	s/o	Masculin	L'Épiphanie	TH	1977	s/o
Guy Chevrier	s/o	Masculin	Les Saules	TH	1977	s/o

Michel Poitras	s/o	Masculin	Longueuil	TH	1977	s/o
Éric Lavoie	s/o	Masculin	Longueuil	TH	1977	s/o
Michel Favreau	s/o	Masculin	Longueuil	TH	1977	s/o
Marc Patry	s/o	Masculin	Longueuil	TH	1977	s/o
Guy Chartier	s/o	Masculin	Loretteville	TH	1977	s/o
Vi-Thong	s/o	s/o	Louiseville	FF	1978	104
Gilles d'Amours	s/o	Masculin	Macamic	FF	1978	1000
Pierre Tremblay	s/o	Masculin	Maisonnette	FF	1978	s/o
Chantal	s/o	Féminin	Mont-Saint-Hilaire	HK	1978	"des centaines de comics" Archie
Renée Lessard	s/o	Féminin	Mont-Laurier	HK	1978	800
Luc Nadeau	s/o	Féminin	Montmorency	HK	1978	s/o
Robert Valade	s/o	Masculin	Montréal	HK	1978	s/o
Jean-Guy Bergeron	s/o	Masculin	Montréal	HK	1978	s/o
Jean-Claude Monette	s/o	Masculin	Montréal	HK	1978	500
Jacques Poulin	s/o	Masculin	Montréal	SM	1978	s/o
Éric Gravel	s/o	Masculin	Montréal	SM	1978	s/o
Anonyme	s/o	s/o	Montréal	SM	1978	s/o
Anonyme	s/o	s/o	Montréal	SM	1978	400
Sylvain Lacroix	s/o	Masculin	Montréal	HK	1979	s/o
Richard Mandanice	s/o	Masculin	Montréal	HK	1979	300 (à échanger)
Martin Bigras	s/o	Masculin	Montréal	HK	1979	s/o
Robert Houle	s/o	Masculin	Montréal	HK	1979	s/o
Marc Laplante	s/o	Masculin	Montréal	HK	1979	s/o
Ettore De Gaetano	s/o	Masculin	Montréal	IM	1979	537
Martin Larocque	s/o	Masculin	Montréal	IM	1979	s/o
Marc Tremblay	s/o	Masculin	Montréal	IM	1979	plus de 50

Anonyme	s/o	s/o	Montréal	IM	1979	s/o
Richard Poulin	s/o	Masculin	Montréal	IM	1979	s/o
Christian Lachance	s/o	Masculin	Montréal	IM	1979	s/o
Thomas P. Riccardi Sr.	s/o	Masculin	Montréal	IM	1979	s/o
France Durocher	s/o	Féminin	Montréal	IM	1979	s/o
Robert Villeneuve	s/o	Masculin	Montréal	IM	1979	s/o
Charles Bélanger	s/o	Masculin	montréal	IM	1979	s/o
Sylvain Blais	s/o	Masculin	Montréal	IM	1979	s/o
Robert Cittadini	s/o	Masculin	Montréal	SM	1979	s/o
Mario Afonso	s/o	Masculin	Montréal	SM	1979	s/o
Pierre Bienvenue	s/o	Masculin	Montréal	SM	1979	s/o
Michel Kenny	s/o	Masculin	Montréal	SM	1979	100
Sylvain de Sève	s/o	Masculin	Montréal	SM	1979	s/o
Denis Labonté	s/o	Masculin	Montréal	CAP	1980	s/o
Robert Dufresne	s/o	Masculin	Montréal	CAP	1980	367
Sylvain Lavallée	s/o	Masculin	Montréal	CAP	1980	s/o
Michel Blais	s/o	Masculin	Montréal	CAP	1980	s/o
Yves Pelletier	s/o	Masculin	Montréal	CAP	1980	s/o
Robert Valade	s/o	Masculin	Montréal	TH	1980	s/o
Réal Chayer	s/o	Masculin	Montréal	CAP	1981	1523
Marcelin Deschênes	s/o	Masculin	Murdochville	CAP	1981	s/o
Stéphane Thibault	s/o	Masculin	Nanterre	CAP	1981	s/o
Danis Rousseau	s/o	Masculin	Neuchâtel	CAP	1981	s/o
André Cyr	s/o	Masculin	New York	CAP	1981	s/o
François Blouin	s/o	Masculin	Nicolet	CAP	1981	s/o
F. Lalonde	s/o	s/o	Notre-Dame-du-Bon-Conseil	CAP	1981	s/o
Michel Drolet	s/o	Masculin	Orsainville	CAP	1981	s/o

Guy Savard	s/o	Masculin	Pointe-aux-Trembles	CAP	1981	s/o
François Boilard	s/o	Masculin	Pointe-aux-Trembles	CAP	1981	s/o
Claudette Durand	s/o	Féminin	Pointe-Gatineau	CAP	1981	s/o
Alain Lecompte	s/o	Masculin	Pointe-Gatineau	CAP	1981	s/o
Patrick Bonnamie	s/o	Masculin	Pointe-Gatineau	CAP	1981	s/o
André	s/o	Masculin	Portneuf	CAP	1981	s/o
Éric Bastien	s/o	Masculin	Portneuf	CAP	1981	s/o
Hughes Laflamme	s/o	Masculin	Princeville	DD	1981	s/o
Richard	s/o	Masculin	Québec	DD	1981	s/o
Claude Dupuis	s/o	Masculin	Québec	DD	1981	s/o
Michel Morency	s/o	Masculin	Québec	DD	1981	s/o
Pierre Charbonneau	s/o	Masculin	Québec	DD	1981	s/o
Jean Costela	s/o	Masculin	Québec	DD	1981	s/o
Guy Trépanier	s/o	Masculin	Québec	DD	1981	s/o
Michel Blais	s/o	Masculin	Repentigny	DD	1981	s/o
Marc Pilon	s/o	Masculin	Restigouche	DD	1981	s/o
Stéphane Sicard	s/o	Masculin	River Crossing (Nouveau-B.)	DD	1981	s/o
Guylain Côté	s/o	Masculin	s	DD	1981	s/o
Sylvain Pelletier	s/o	Masculin	s/o	DD	1981	s/o
Sylvain Hamel	s/o	Masculin	s/o	DD	1981	s/o
Anonyme	s/o	Masculin	s/o	DD	1981	s/o
Maxime Bouffard	s/o	Masculin	s/o	DD	1981	s/o
Michel Blais	s/o	Masculin	s/o	DD	1981	s/o
Paul Dextradeur	s/o	Masculin	s/o	DD	1981	s/o
Bruno Raymond	s/o	Masculin	s/o	FF	1981	s/o
Paul-Martin Bigras	s/o	Masculin	s/o	FF	1981	s/o
Yvan Gagnon	s/o	Masculin	s/o	FF	1981	s/o
Michel O'Brien	s/o	Masculin	s/o	FF	1981	s/o

Marc Steben	s/o	Masculin	s/o	FF	1981	s/o
Alan Bouman	s/o	Masculin	s/o	FF	1981	s/o
Philippe Guay	s/o	Masculin	s/o	FF	1981	s/o
Stéphane Constant	s/o	Masculin	s/o	FF	1981	s/o
Pascal Gignac	s/o	Masculin	s/o	FF	1981	s/o
Martin Pelletier	s/o	Masculin	Saint-Gabriel-de-Brandon	FF	1981	s/o
Benoît La Salle	s/o	Masculin	Saint-Hubert	FF	1981	25
Pierre Charbonneau	s/o	Masculin	Saint-Léonard	FF	1981	s/o
Sylvain Hamel	s/o	Masculin	Saint-Michel	FF	1981	s/o
Jocelyn Dubois	s/o	Masculin	Saint-Paul	FF	1981	s/o
Marc et Éric Chassé	s/o	Masculin	Saint-Pierre-de-Lamy	FF	1981	s/o
Stéphane Gilbert	s/o	Masculin	Saint-Roch de l'Achigan	FF	1981	s/o
Pierre Hébert	s/o	Masculin	Saint-Romuald	FF	1981	s/o
Stéphane Borduas	s/o	Masculin	Sept-Iles	FF	1981	s/o
Frédéric Cloutier	s/o	Masculin	Sept-Iles	FF	1981	s/o
Dany Julien	s/o	Masculin	Sept-Iles	FF	1981	s/o
Daniel Ménard	s/o	Masculin	Shawinigan	FF	1981	s/o
Michel Duchesne	s/o	Masculin	Shawinigan	VEN	1981	s/o
Daniel Dickner	s/o	Masculin	Shawinigan	DD	1982	s/o
Stéphane Bouchard	s/o	Masculin	Sherbrooke	DD	1982	349
André Hamilton	s/o	Masculin	Sorel	DD	1982	s/o
Paul Newberry	s/o	Masculin	St-Alphonse de Granby	DD	1982	s/o
Evans Joseph	s/o	Masculin	St-André-Avellin	DD	1982	
Christian Savoie	s/o	Masculin	St-Anselme	HK	1982	s/o
Stéphane Fournier	s/o	Masculin	St-Augustin	HK	1982	s/o
Mario Carpentier	s/o	Masculin	St-Bruno	HK	1982	s/o
Mario Gélinas	s/o	Masculin	Ste-Anne de Beaupré	HK	1982	s/o



Pascal Lavoie	s/o	Masculin	Ste-Julienne	HK	1982	s/o
Francis Poulin	s/o	Masculin	Ste-Julienne	HK	1982	s/o
Donald Girard	s/o	Masculin	Ste-Mélanie	HK	1982	s/o
Daniel Giroux	s/o	Masculin	Ste-Thérèse de Colombie	HK	1982	s/o
Denis Guérette	s/o	Masculin	St-Gabriel-de- Brandon	HK	1982	s/o
F. Lalonde	s/o	Masculin	St-Gabriel-de- Brandon	HK	1982	s/o
Stéphane Lévesque	s/o	Masculin	St-Gédéon	HK	1982	s/o
Richard St-Laurent	s/o	Masculin	St-Germain	HK	1982	s/o
Guy Trépanier	s/o	Masculin	St-Hubert	HK	1982	s/o
Denis Cousineau	s/o	Masculin	St-Hughes	SM	1982	s/o
Michael Bouchard	s/o	Masculin	St-Hyacinthe	SM	1982	s/o
Francisco Rosa	s/o	Masculin	St-Jean-sur-Richelieu	SM	1982	s/o
Pierre Charbonneau	s/o	Masculin	St-Lambert	XM	1982	s/o
Gaétan Handfield	s/o	Masculin	St-Léonard	XM	1982	479
Michael Bouchard	s/o	Masculin	St-Léonard	XM	1982	s/o
Robert Savoie	s/o	Masculin	St-Louis de Terrebonne	DD	1983	s/o
Patrick Bonnamie	s/o	Masculin	St-Louis de Terrebonne	DD	1983	s/o
Christian Tremblay	s/o	Masculin	St-Michel	DD	1983	s/o
Luc Benoît	s/o	Masculin	Stoke	DD	1983	s/o
Serge Béliveau	s/o	Masculin	Stoke Centre	DD	1983	s/o
Jean-Pierre Fortier	s/o	Masculin	Stoke Centre	DD	1983	s/o
Richard Leduc	s/o	Masculin	St-Ours	DD	1983	s/o
Jean-François Bolduc	s/o	Masculin	St-Paul	DD	1983	s/o
Guy Pelletier	s/o	Masculin	St-Paul de Chester	DD	1983	s/o
Éric Campeau	s/o	Masculin	St-Pie de Bagot	DD	1983	s/o

Robert Savoie	s/o	Masculin	St-Pierre-Îles-Becques	FF	1983	s/o
Patrick Bonnamie	s/o	Masculin	St-Zacharie	FF	1983	s/o
Éric Chassé	s/o	Masculin	Terrebonne	FF	1983	Près de 300
Richard Parent	s/o	Masculin	Trois-Pistoles	FF	1983	s/o
Francisco Rosa	s/o	Masculin	Trois-Pistoles	FF	1983	1000
Robert Savoie	s/o	Masculin	Val d'Or	IM	1983	s/o
Patrick Bonnamie	s/o	Masculin	Val d'Or	IM	1983	s/o
José-Antonio Melo	s/o	Masculin	Val d'Or	SM	1983	s/o
Rémi Dallaire	s/o	Masculin	Val d'Or	SM	1983	600
X-Gang Club (pseud)	s/o	s/o	Valleyfield	SM	1983	s/o
Martin Dépôt	s/o	Masculin	Valleyfield	SM	1983	s/o
Sylvain Hamel	s/o	Masculin	Valleyfield	SM	1983	s/o
François Simard	s/o	Masculin	Valleyfield	SM	1983	s/o
Daniel Larocque	s/o	Masculin	Valleyfield	SM	1983	s/o
José-Antonio Melo	s/o	Masculin	Vaudreuil	CAP	1984	s/o
José-Antonio Melo	s/o	Masculin	Verdun	DD	1984	s/o
Steven Caron	s/o	Masculin	Verdun	FF	1984	886
Sylvain Racine	s/o	Masculin	Verdun	GI	1984	s/o
Mike Bouchard	s/o	Masculin	Ville d'Anjou	GI	1984	s/o
Jean-François Hébert	s/o	Masculin	Ville Jacques-Cartier	im	1984	s/o
Denis Guérette	s/o	Masculin	Ville Saint-Laurent	SM	1984	s/o
R. Gilbert	s/o	Masculin	Ville Vanier	SM	1984	1500
Michel Cristel	s/o	Masculin	Ville-Marie	XM	1985	« Preque toutes vos revues depuis 15 ans »
François Giroux	s/o	Masculin	Ville-Saint-Pierre	XM	1985	s/o
Aurèle Daigle	s/o	Masculin	Warwick	XM	1986	s/o

## **ANNEXE IV**

### **DISTRIBUTEURS DES *COMICS* PUBLIÉS PAR MATRIX GRAPHIC SERIES**

#### *i) Canada*

Andromeda Publications (Toronto, Ontario)

Comex Distributors (Edmonton, Alberta)

Styx Comic Service (Winnipeg, Manitoba)

Multi-Book & Periodical (Burlington, Ontario)

#### *ii) Royaume-Uni*

Titan Distributors (Londres)

#### *iii) États-Unis*

Bud Plant Inc. (Grass Valley, Californie)

Capital City Distribution (Madison, Wisconsin)

Crown Comics (Brooklyn, New York)

Diamond Comic Distributors (Baltimore, Maryland)

Glenwood Distributors (Collinsville, Illinois)

## BIBLIOGRAPHIE

### A - Fonds d'archive et collection

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU CANADA. « John Bell collection of Canadian comic books », *Bibliothèques et archives Canada*, [En ligne], [http://amicus.collectionscanada.ca/aaweb-bin/aamain/itemdisp?sessionKey=999999999\\_142&l=0&d=2&v=0&lvl=1&itm=43693783](http://amicus.collectionscanada.ca/aaweb-bin/aamain/itemdisp?sessionKey=999999999_142&l=0&d=2&v=0&lvl=1&itm=43693783).

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU CANADA. Fonds Matrix Graphic Series, cote R8229-0-8-E, 45 cm. de documents textuels.

### B - Publications et registres gouvernementaux

CORBEIL, Jean-Pierre, CHAVEZ, Brigitte et Daniel PEREIRA. *Portrait des minorités de langue officielle au Canada : les anglophones du Québec*, Ottawa, Statistique Canada (Division de la statistique sociale et autochtone), 122 p.

DUCHESNE, Louis. *La situation démographique au Québec. Bilan 2006*, Québec, Institut de la statistique du Québec, 2006, 340 p.

GOVERNEMENT DU CANADA. « Infractions tendant à corrompre les mœurs », *Code criminel*, L.R. (1985), ch. C-46, art. 163.

INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC. *Les régions métropolitaines de recensement. Immigration, langue et origine ethnique*, Québec, Institut de la statistique du Québec, 1991, p. 34-115.

LEMAN, Marc (Division des affaires politiques et sociales). « L'institutionnalisation (de 1982 à aujourd'hui) », *Le multiculturalisme canadien*, [En ligne], <http://publications.gc.ca/Collection-R/LoPBdP/CIR/936-f.htm#3>, Révisé le 15 février 1999.

REGISTRAIRE DES ENTREPRISES DU QUÉBEC. *État des renseignements d'une société de personnes au fichier central des entreprises (FCE)*, [En ligne], <https://www.registreentreprises.gouv.qc.ca>.

SENATE COMMITTEE ON THE JUDICIARY. *Comic Books and Juvenile Delinquency*, Washington, D. C., United States Government Printing Office, 1955, 45 p.

### C - Bandes dessinées d'éditeurs québécois

ANONYME. *Capitaine America*, n° 120/121, traduction anonyme, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], septembre 1981, 48 p.

ANONYME. *Les bandes dessinées Héritage*. 1984. Saint-Lambert, les Éditions Héritage, 1984, 32 p.

ATHANASIOS et Tristant BURGESS. *Bear*, n° 1, Montréal, The Other Side Productions, 1993, 16 p.

BEAUSOLEIL, Roger et Nathalie LAGACÉ. *Canadian Ninja*, n° 1, Saint-Gabriel-de-Brandon, R.G.B./Quebec Comics, 1987, 24 p.

BONNIER, Jocelyn. *L'Ocelot*, Tome 1 : *L'éveil du fauve*, Montréal, Éditions 400 Coups, 2010, 69 p.

BRAMSTRUP, Mary Ann et Ian CARR. *Dragon's Star*, n° 1, Montréal, Matrix Graphic Series, 1987, 32 p.

BYRNE, John. *Fantastic Four*, n° 141/142, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], mars 1983, 48 p.

---. *Fantastic Four*, n° 143/144, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], mai 1983, 48 p.

---. *Fantastic Four*, n° 151/152, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], janvier 1984, 48 p.

---. *Fantastic Four*, n° 153/154, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], mars 1984, 48 p.

CARNIOR [pseud.]. *Les Météorites*, n° 1, Québec, Alliage, 1996, [s. p.].

CHARBONNEAU, Pierre et Réal COURTEMANCHE. *Heralds of Canada*, n° 1, Saint-Gabriel-de-Brandon, R.G.B./Quebec Comics, 1987, 24 p.

CLAREMONT, Chris et Dave COCKRUM. *Les Mystérieux X-Men*, n° 66, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], avril 1987, 32 p.

CLAREMONT, Chris et Jim LEE. *X-Men*, n° 1, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993, 48 p.

---. *X-Men*, n° 2, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1994, 48 p.

COLL. *L'Arhce II*, n° 1, Saint-Gabriel-de-Brandon, Éditions R.G.B., 1987, 56 p.

CONNERY, Michael et Dave MARCUS. *Omega Knights*, n°s 1-6, Montréal, Underground Comics, 1991-1992, 24 p.

CONWAY, Gerry, KANE, Gil et Stan LEE. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 23, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], [s. d.], [s. p.].

DAOUST, Jean-Sébastien, GAGNON, Martin et Andy PARK. *Flayr*, n° 1, Montréal, The Other Side Productions, 1993, 16 p.

DE FALCO, Tom et Ron FENZ. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 179, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], avril 1986, 32 p.

ENGLEHART, Steve et Sal BUSCEMA. *Capitaine America et le Faucon*, n° 20, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], 1973, 32 p.

ENGLEHART Steve et Herb TRIMPE. *L'Incroyable Hulk*, ° 26, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], août 1973, 32 p.

Mike FLEISHER et John BUSCEMA. *Conan le barbare*, n° 137/138, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], novembre 1983, 48 p.

HAMA, Larry et Mike VOSBURG. « Nom de code : G. I. Poste », *G.I. Joe*, n° 17, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], 1984, 32 p.

KINDT, Matt, LEMIRE, Jeff et Paulo RIVERA. *The Valiant*, n° 1, traduction française, Montréal [New York], Éditions Héros [Valiant Comics], avril 2016, 36 p.

LEDUC, Véronic et Patrick DELORME. *Harlequin*, n° 1, [s. l.], 2012, 46 p.

LEE, Stan et Jack KIRBY. *Capitaine America*, n° 1, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], juin 1970, 32 p.

LEE, Stan. *Capitaine America*, n° 4, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], novembre 1970, 32 p.

LEE, Stan et Gene COLAN. *Daredevil, l'homme sans peur*, n° 31/32, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comic], janvier 1982, 48 p.

---. *Daredevil, l'homme sans peur*, n° 39/40, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], septembre 1982, 48 p.

---. *Daredevil, l'homme sans peur*, n° 43/44, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], février 1983, 48 p.

---. *Daredevil*, n° 49/50, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], juillet 1983, 48 p.

LEE, Stan et Roy THOMAS. *Daredevil*, n° 53/54, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], novembre 1983, 48p.

LEE, Stan et Jack KIRBY. *Fantastic Four* n° 1, traduction anonyme, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], septembre 1968, 32 p.

---. *Fantastic Four*, n° 4, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], septembre 1970, 32 p.

LEE, Stan et John ROMITA Jr. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 4, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], octobre 1970, 32 p.

LEE, Stan et John BUSCEMA. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 8, traduction anonyme, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], octobre 1971, p. 5.

MANTLO, Bill et Sal Buscema. *L'Incroyable Hulk*, n° 124/125, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], janvier 1982, 48 p.

---. *L'Incroyable Hulk*, n° 140/141, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], avril 1983, 48 p.

MICHELINÉ, David et Mark BAGLEY. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 1, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993, 24 p.

---. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 2, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993, 24 p.

---. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993, 32 p.

MICHELINÉ, David et Todd MCFARLANE. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 4, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993, 32 p.

---. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 5, Hull [New York], Bandes Dessinées Fantastiques [Marvel Comics], 1993, 33 p.

MICHELINÉ, David et John ROMITA Jr. *L'Invincible Iron Man*, n° 97/98, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], juillet 1981, 48 p.

---. *L'Invincible Iron Man*, n° 107/108, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], mai 1982, 48 p.

MIREAULT, Bernie. *Mackenzie Queen*, n<sup>os</sup> 1-5, Montréal, Matrix Graphic Series, 1985-1987, 40 p.

---. *The Jam Special*, n° 1, Montréal, Matrix Graphic Series, 1987, 48 p.

MOENCH, Doug et Keith Pollard. *Le Puissant Thor*, n° 123/124, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], octobre 1982, 48 p.

MOENCH, Doug et Rick LEONARDI. *Le Puissant Thor*, n° 113/114, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], décembre 1981, 48 p.

MOSHER, Terry. « Foreword », dans SHAINBLUM, Mark et Gabriel MORRISSETTE. *Angloman... Making the World Safe for Apostrophes!*, Montréal, Nuage Editions, 1995, [s. p.].

O'NEIL, Denny et Luke Mc DONNELL. *L'Invincible Iron Man*, n° 127/128, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], janvier 1984, 48 p.

O'NEIL, Dennis et John ROMITA, JR. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 115/116, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], janvier 1981, 48 p.

---. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 115/116, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], janvier 1981, 48 p.

PAQUETTE, Yanick et Yanick CHAMOUX. *Merx*, n° 1, Montréal, The Other Side Productions, 1993, 16 p.

POLIQUEIN, André. *Phoenix*, n° 1-5, Mont-Saint-Hilaire, Marsram Anderpol, 1985-1986, 32 p.

---. *Delta Squadron*, n° 1-2, Mont-Saint-Hilaire, Anderpol Comics, 1988, 33 p.

---. *L'Escadron Delta : Généalogie*, Mont-Saint-Hilaire, Anderpol, 1995, 52 p.

PRUD'HOMME, Marco et Karat BÉROL. *Dimension X. Histoire des oubliés*, Le Gardeur, Le Mécène, 1995, 32 p.

ROGE. *Corbo*, n° 1, Saint-Laurent, Sword in Stone Productions, 1987, 32 p.

ROMITA, John et Stan LEE. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 1, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], janvier 1969, 36 p.

SHAINBLUM, Mark et Gabriel MORRISSETTE. *New Triumph featuring Northguard*, n° 1-5, Montréal, Matrix Graphic Series, 1984-1986, 32-40 p.

SHOOTER, Jim et George Pérez. *Les Vengeurs*, n° 92/93, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], avril 1981, 48 p.

STERN, Roger et John BYRNE. *Capitaine America*, n° 108/109, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], septembre 1980, 48 p.

STERN, Roger et John ROMITA Jr. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 143/144, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], mai 1983, 48 p.

---. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 145/146, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], juillet 1983, 48 p.

THOMAS, Roy et Frank ROBBINS. *L'Équipe Marvel*, n° 3, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], décembre 1983, 32 p.



WEIN, Len et Ross ANDRU. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 81/82, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], avril 1978, 48 p.

WEIN, Len et John BUSCEMA. *Thor*, n° 61/62, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], août 1977, 48 p.

WOLFMAN, Marv et Keith POLLARD. *Fantastic Four* n° 85/86, traduction de Toufik, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], juillet 1978, 48 p.

---. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 95/96, traduction de C. Ferrand, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], juin 1979, 48 p.

WOLFMAN, Marv et Gil KANE. *Superman*, n° 32, traduction de R. Schoolcraft, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [Marvel Comics], octobre 1985, 32 p.

WOLFMAN, Marv et Gil Kane. *Superman*, n° 34, Saint-Lambert [New York], Éditions Héritage [DC Comics], décembre 1985, 32 p.

#### **D- Bandes dessinées d'éditeurs américains**

BLAUSTEIN, Adam et J. CRAIG. *L'Étonnant Spider-Man* n° 5, version française, New York, Marvel Comics, 1993, 32 p.

BROOME, John et Gil KANE. « S.O.S. Green Lantern! », *Showcase*, n° 22, octobre 1959, 32 p.

BYRNE, John. *Alpha Flight*, n° 12, New York, Marvel Comics, juillet 1984, 32 p.

ENGLEHART, Steve et Sal BUSCEMA. *Capitaine America and the Falcon*, n° 160, New York, Marvel Comics, mars 1973, 32 p.

FINGER, Bill et Sheldon MOLDOFF. *Batman*, n° 122, New York, DC Comics, mars 1959, 32 p.

FOX, Gardner et Joe KUBERT. « Creature of a Thousand Shapes! », *The Brave and the Bold*, New York, DC Comics, mars 1961, 32 p.

GAIMAN, Neil, KEITH, Sam et Mike Dringenberg. *Sandman*, vol. 1 : *Preludes & Nocturnes*, New York, Vertigo Comics (DC Comics), 2010 [1989], 240 p.

KANIGHER, Robert et Carmine INFANTINO. « Mystery of the Human Thunderbolt! », *Showcase*, n° 4, octobre 1956, p. 3-15.

LEE, Stan et John BUSCEMA. *The Amazing Spider-Man*, n° 78, New York, Marvel Comics, octobre 1971, 32 p.

LOBDELL, Scott et Jim CRAIG. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 4, version française, New York, Marvel Comics, 1992, 32 p.

MCDUFFIE, Dwayne et Alex SAVIUK. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 1, version française, New York, Marvel Comics, 1990, 32 p.

MCDUFFIE, Dwayne et Herb TRIMPE. *L'Étonnant Spider-Man* n° 2, version française, New York, Marvel Comics, 1991, 32 p.

MCDUFFIE, Dwayne et Jim CRAIG. *L'Étonnant Spider-Man*, n° 3, version française, New York, Marvel Comics, 1990, 32 p.

MICHELIN, David et Mark BAGLEY. *The Amazing Spider-Man*, n° 361, New York, Marvel Comics, avril 1992, 32 p.

---. *The Amazing Spider-Man*, n° 363, New York, Marvel Comics, juin 1992, 32 p.

MOORE, Alan et Dave Gibbons. *Watchmen*, n°s 1-12, New York, DC Comics, 1986-1987, 32 p.

O'NEIL, Dennis et Neal ADAMS. *Green Lantern/Green Arrow Collection*, New York, DC Comics, 2001 [1970-1979], 368 p.

WEIN, Len et Curt SWAN. *Batman. Une lecture de bon conseil*, traduit de l'anglais par Bernard Deschênes, New York, DC Comics, 1992, 32 p.

WEIN, Len et Dave Cockrum. *Giant-Size X-Men*, n° 1, New York, Marvel Comics, mai 1975, 68 p.

## E - Écrits censoriaux

ANONYME. « "Les comics", essai de cotation », *Lectures*, Tome VII, n° 6, Montréal, janvier 1951, p. 258-265.

ANONYME. « Quelques suggestions pour sermons sur la presse et le cinéma », *Lectures*, Tome V, n° 3, Montréal, Fides, novembre 1948, p. 148-150.

ANONYME. « Revues », *Lectures*, Tome VII, n° 1, Montréal, septembre 1950, p. 37.

BOULIZON, Guy. *Livres roses et séries noires*, Montréal, éditions Beauchemin, 1957, 188 p.

CODERRE, Gérard-Marie (Mgr). « L'esprit d'indépendance des enfants », *L'Action catholique ouvrière*, vol. II, n° 10, Novembre-Décembre 1952, p. 478-480.

CRIST, Judith. « Horror in the Nursery », *Collier's Magazine*, 27 mars 1948, p. 22-23, 95-97.

DESMARAIS, Roland. « Que pensez-vous de la lecture de “comics” chez les enfants? Interdiction ou surveillance? », *Le Progrès de Saguenay*, le samedi 19 octobre 1957, p. 21.

DINANT, R. « Les “comics” ne sont pas drôles », *La Revue moderne*, mars 1949, p. 8-9.

FRÈRE ALBÉRIC. « Ceux de la bande », *Jeunesse et hérauts*, vol. XXXVII, n° 3, Montréal, Fides et les Frères des écoles chrétiennes, 1<sup>er</sup> octobre 1950, p. 15.

FRÈRE JOSEPH. « Yves et sa bande en guerre contre les “comics” », *Jeunesse et hérauts*, vol. XXXV, n° 17, Montréal, Fides et les Frères des écoles chrétiennes, 1<sup>er</sup> mai 1949, p. 8.

GAY, Paul. « L’art d’abrutir le peuple », *Lectures*, Tome 1, n° 3, Montréal, Fides, novembre 1946, p. 137-140.

---. « La nouvelle loi sur les “comics” », *Lectures*, Tome VI, n° 7, Montréal, mars 1950, p. 401-403.

---. « La distribution et la vente des revues obscènes », *Relations*, n° 170, Montréal, février 1955, p. 35-38.

---. « Les dernières enjambées de Tarzan », *Relations*, n° 173, Montréal, mai 1955, p. 129-130.

---. « Les revues obscènes, les combattre mais surtout les remplacer », *Lectures*, vol. 6, n° 6, Montréal, février 1960, p. 187-190.

JEUNESSE OUVRIÈRE CATHOLIQUE. « Une situation angoissante », *L’Action catholique ouvrière*, vol. IV, n° 10, Montréal, novembre 1954, p. 417-424.

PINSONNEAULT, Jean-Paul. « Les “comics”, denrées infectes », *Lectures*, Tome VIII, n° 9, Montréal, Fides, mai 1952, p. 401-405.

TESSIER, Gérard. *Face à l’imprimé obscène. Plaidoyer en faveur d’une littérature saine*, Montréal, Les éditions de la feuille d’érable, 1955, 182 p.

WERTHAM, Fredric. *Seduction of the Innocent*, New York, Rinehart & Company, 1954, 397 p.

## **F - Sources sur la bande dessinée de superhéros (Québec, États-Unis, Canada)**

ARNAUDO, Marco. *The Myth of the Superhero*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013, 206 p.

AYRES, Jackson. « When Were Superheroes Grim and Gritty? », *Los Angeles Review of Books*, [En ligne], <https://lareviewofbooks.org/article/when-were-superheroes-grim-and-gritty/#!>, février 2016.

BOUCHER, François-Emmanuel, DAVID, Sylvain et Maxime PRÉVOST. *Mythologies du superhéros. Histoire, physiologie, géographie, intermédiatités*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, 260 p.

BOULIANNE, Mario. « Spider-Man en français grâce à un Hullois », *Le Régional*, Hull, le 4 août 1993, p. 13.

BUKATMAN, Scott. *Matters of Gravity : Special Effects and Supermen in the 20th Century*, Durham (Caroline du Nord), Duke University Press, 2003, 296 p.

CARLETTI, Sébastien et Jean-Marc LAINÉ. *Nos années Strange. 1970-1996*, Paris, Flammarion, 2011, 176 p.

COOGAN, Peter. *Superhero. The Secret Origin of a Genre*, Austin, MonkeyBrain Books, 2006, 290 p.

DANIELS, Les. *Marvel. Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics*, New York, Harry N. Abrams, 1993, 288 p.

---. *Batman. The Complete History*, San Francisco, Chronicle Books, 1999, 208 p.

ECO, Umberto. « Le mythe de Superman », traduit de l'italien, *Communications*, n° 24, 1976, p. 24-40.

HATFIELD, Charles, HEER, Jeet et Kent WORCESTER. *The Superhero Reader*, Jackson, University of Mississippi Press, 2013, 319 p.

KAVENEY, Roz. *Superheroes! Capes and Crusaders in Comics and Films*, London, I. B. Tauris, 2008, 278 p.

KLOCK, Geoff. *How to Read Superhero Comics and Why*, New York, Continuum, 2006, 204 p.

LAWRENCE, John Shelton et Robert JEWETT. *The Myth of the American Superhero*, Grand Rapids/Cambridge (U.K.), William. B. Eerdmans Publishing Company, 2002, 416 p.

LEDUC, Jean-Dominic. *Demi-Dieux. 40 ans de super-héros dans la bande dessinée québécoise*, 2<sup>e</sup> édition numérique, Montréal, éditions Mém9ire, mai 2014, 146 p.

LEE, Stan et Sal BUSCEMA. *How to Draw Comics the Marvel Way*, New York, Simon and Schuster, 1984 [1978], 160 p.

MALLORY, Michael. *X-Men. Les personnages et leur univers*, Paris, Éditions White Star, 2006, 288 p.

MAIGRET, Éric. « “Strange grandit avec moi”, Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros », *Réseaux*, vol. 13, n° 70, 1995, p. 79-103.

- MASLON, Laurence et Michael Kantor. *Superheroes!*, New York, Crown Archetype, 2013, 304 p.
- MASSE, Denis. « Superman au Grand Samedi des timbres », *La Presse*, le 7 octobre 1995, p. J6.
- MURPHYAO, Amanda. « Division Alpha », *L'Encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://encyclopediecanadienne.ca/fr/article/division-alpha/>, dernière mise à jour effectuée le 8 juillet 2015.
- PATRICK, Kevin. *The Phantom Unmasked. America's First Superhero*, Iowa City, University of Iowa Press, 2017, 258 p.
- PEARSON, Robert E. et William URICCHIO. *The Many Lives of Batman. Critical Approach to a Superhero and His Media*, Londres, British Film Institute, 1991, 213 p.
- RACETTE, Gilles. « Les super héros made in USA », *La Presse*, le samedi 23 janvier 1982, p. C1.
- ROSENBERG, Robin S. et Peter COOGAN. *What is a Superhero?*, New York, Oxford University Press, 2013, 175 p.
- SALOIS, Alain, LÉVESQUE, Glen, FONTAINE, Rosaire et Jean-François Hébert. *Le guide des comics Héritage*, [s. é.], 2010, 516 p.
- SCHULZ, Michael. *Caped Commodities and Masked Memories : The American Comic Book Industry, Collective Memory, and the Superhero*, Mémoire (M.A.), Université Concordia, 2005, 153 f.
- SIAG, Jean. « Yanick Paquette : l'homme derrière *Wonder Woman!* », [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/livres/bd-et-livres-jeunesse/201702/10/01-5068340-yanick-paquette-lhomme-derriere-wonder-woman.php>, le 12 février 2017.
- SMITH-JENNINGS, Jackson. *Understanding Superheroes : Scholarship, Superman, and the Synthesis of an Emerging Criticism*, Mémoire (M. A.), University of Arkansas, 2009, 69 f.
- STRUBLE, Robert. « X-Men (vol. 2) #1 – Let the 90's Begin! », *Psychodad Comics. Reading the X-Men, From Giant Sized #1 to Now*, [En ligne], <https://psychodadcomics.wordpress.com/2014/09/19/x-men-vol-2-1-let-the-90s-begin/>, le 19 septembre 2014.
- They Stand on Guard! « Stallion and Captain Spyd.e.r », *They Stand on Guard!*, [En ligne], <http://theystandonguard.blogspot.ca/2012/07/stallion-canuck-and-captain-spyder.html#comment-form>, le jeudi 5 juillet 2012.

## G - Sources générales sur la bande dessinée au Québec et au Canada

ANONYME. « Eclair s'intéresse à la diffusion du livre », *Le Devoir*, le mardi 20 janvier 1979, p. 13

ANONYME. « Hérauts album relié n° 2 », *Le Canada français*, Saint-Jean, 27 décembre 1945, p. 614.

BELL, John. *Canuck Comics. A Guide to Comic Books Published in Canada*, Montréal, Matrix Graphic Series, 1986, 154 p.

---. *Invaders from the North. How Canada Conquered the Comic Book Universe*, Toronto, The Dundurn Group, 2006, 223 p.

BELL, John et Michel VIAU. « ARCHIVÉE - La bande dessinée de la “grande noirceur” », *Au-delà de l'humour*, [En ligne], le 24 juin 2002, <http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7300-f.html>.

---. « Au-delà de l'humour : L'histoire de la bande dessinée au Canada anglais et au Québec », *Collections Canada*, [En ligne], <https://www.collectionscanada.gc.ca/bandes-dessinees/027002-150.1-f.php?uid=027002&uidc=CollectionCd>.

BERGERON, Marie-Chantale. « André Poliquin, caricaturiste. L'Imagination jusqu'au bout du crayon. », *Le Courrier de Sainte-Hyacinthe*, le 6 mai 1998, p. B1.

COLLE, Steve. « Steve Colle. Freelance Comic Book Editor, Writer, Consultant, and Instructor », LinkedIn, [En ligne], <https://www.linkedin.com/in/steve-colle-eev/>.

DOUZEPIS, Louis. *King Led Comics*, [En ligne], <http://www3.sympatico.ca/kingled/>.

FALARDEAU, Mira. *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 2008, 190 p.

FERLAND, Guy. « Héritage. L'esprit d'entreprise reste dans la famille », *Le Devoir*, Montréal, le samedi 25 février 1989, p. D1, D6.

HÉBERT, François. « Hérauts. Première véritable revue de bandes dessinées québécoises », *La nouvelle barre du jour*, n° 110-111, Outremont, février 1982, p.111-121.

LACROIX, Yves. « La bande dessinée dans les journaux québécois (1930-1950). Un inventaire », *La nouvelle barre du jour*, n° 110-111, Outremont, février 1982, p. 101-109.

LEMAY, Sylvain. *Le « printemps » de la bande dessinée québécoise (1968-1975)*, Thèse (Ph. D.), Université du Québec à Montréal, 2010, 363 f.

---. *Du Chiendent dans le Printemps. Une saison dans la bande dessinée québécoise*, Montréal, Mém9ire, 2016, 157 p.

MADORE, Édith. « Les Éditions Héritage », *Lurelu*, vol. 14, n° 3, hiver 1992, p. 40-42.

MORIN, Benoît. « Décret 552-94, 20 avril 1994 », *La Gazette officielle de Québec*, le 11 mai 1994, p. 2462-2463.

PRESSE CANADIENNE. « Décès de Jacques Francoeur », *La Presse*, le mardi 26 juillet 2005, p. A9.

REQUIN, Steeve. *L'Héritage comique. Les BD de notre enfance revues avec des yeux d'adultes*, [s. l.], Les publications Requin Roll, 2015, 84 p.

RHEAULT, Sylvain. « La bande dessinée québécoise est difficile à trouver, mais elle existe », *La Presse*, Montréal, le 3 janvier 1987, p. D. 2.

RIOUX, Philippe. « Fraterniser avec l'ennemi : modernité et américanité dans les bandes dessinées américaines publiées dans *L'Action catholique* (1932-1944) », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, vol. 53, 2016, p. 43-60.

SERNINE, Daniel. « Héritage a 20 ans », *Lurelu*, vol. 11, n° 3, hiver 1989, p. 37.

THE JOE SHUSTER AWARDS. « Canadian Comic Book Hall of Fame », *The Joe Shuster Awards. Canadian Comics Awards, News & Links*, [En ligne], <https://joeshusterawards.com/hof/>.

VIAU, Michel. *BDQ. Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*, Laval, Éditions Mille-Îles, 1999, 342 p.

---. *BDQ. Histoire de la bande dessinée au Québec*, Tome 1 : des origines à 1979, Montréal, Mém9ire, 2014, 343 p.

## **H - Sources générales sur les *comics* américains**

ANONYME. « Top 100 Comic Books (December 1984) », *Comics Feature* n° 46, juillet 1986, p. 21-22.

BEATY, Bart. *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, 224 p.

BROWN, Jeffrey A. « Comic Book Fandom and Cultural Capital », *Journal of Popular Culture*, vol. 30, n° 4, printemps 1997, p. 13-31.

DONY, Christophe. « The rewriting ethos of the Vertigo imprint: critical perspectives on memory-making and canon formation in the American comics field », *Comicalités* [En ligne], le 18 avril 2014, <http://comicalites.revues.org/1918>.

GABILLIET, Jean-Paul. *Of Comcis and Men. A Cultural History of American Comic Books*, traduction de Bart BEATY, Jackson, University Press of Mississippi, 2010, 390.

GARDNER, Jared. *Projections. Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford, Stanford University Press, 2012, 220 p.

HAJDU, David. *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*, New York, Picador, 2009, 464 p.

HATFIELD, Charles. *Alternative Comics : An Emerging Literature*, Mississippi, University of Mississippi Press, 2005, 182 p.

---. *Hand of Fire : The Comics Art of Jack Kirby*, coll. « Great Artists Comics », Jackson, University of Mississippi Press, 2012, 297 p.

KHOURY, George. *Image Comics : The Road to Independence*, Raleigh, TwoMorrows Publishing, 2007, 280 p.

LOPES, Paul. *Demanding Respect. The Evolution of the American Comic Book*, Philadelphia, Temple University Press, 2009, 232 p.

MCALLISTER, Matthew P., SEWELL, JR, Edward H. et Ian GORDON (dir.). *Comics & Ideology*, New York, Peter Lang, 2009 [2001], 303 p.

NOLAN, Michelle. *Love on the Racks : A History of American Romance Comics*, Caroline du Nord, Macfarland, 2008, 246 p.

NYBERG, Amy Kiste. *Seal of Approval. The History of the Comics Code*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998, 208 p.

PUSTZ, Matthew J. *Comic Book Culture. Fanboys and True Believers*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999, 244 p.

ROBINSON, Jerry. *The Comics. An Illustrated History of Comic Strip Art 1895-2010*, Milwaukee, Dark Horse Books, 2011, 400 p.

SABIN, Roger. *Comics, Comix & Graphic Novels : A History of Comic Art*, Londres, Phaidon, 2001, 240 p.

SCHULZ, Michael. *Caped Commodities and Masked Memories : The American Comic Book Industry, Collective Memory, and the Superhero*, Mémoire (M. A.), Université Concordia, 2005, 153 f.



SERGI, Joe. *The Law for Comic Book Creators : Essential Concepts and Applications*, Caroline du Nord, McFarland Books, 2015, 268 p.

WRIGHT, Bradford W. *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2001, 344 p.

## **I - Autres sources sur la bande dessinée**

BAETENS, Jan. « Sur la graphiation. Une lecture de *Traces en cases* », *Recherches en communication*, n° 5, 1996, p. 223-235.

---. « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie*, n° 16, [En ligne], 2009, <http://narratologie.revues.org/974>.

BRYAN-BAYNES, Elyse. « More than 60,000 comic lovers, fans attend 10th year of Montreal Comiccon », *Global News*, [En ligne], le 8 juillet 2018, <https://globalnews.ca/news/4319633/more-than-60000-comic-lovers-fans-attend-10th-year-of-montreal-comiccon/>.

BOLTANSKI, Luc. « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.1, n° 1, janvier 1975, p. 37-59.

GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée : son histoire et ses maîtres*, Milan, Skira Editore, 2009, 422 p.

HUARD, Pierre. *La parodie dans la bande dessinée franco-belge. Critique ou esthétique?*, édition posthume préparée par R. Corriveau, J. Luckierhoff et C. Martin, coll. « Publics et culture », Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2016, 249 p.

LESAGE, Sylvain. *Publier la bande dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Coll. « Papiers », Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2018, 424 p.

MAZUR, Dan et Alexander DANNER. *Comics, A Global History. 1968 to the Present*, Londres, 2014, 304 p.

MENU, Jean-Christophe. *Plates-bandes*, coll. « Éprouvette », Paris, janvier 2005, 76 p.

TRUDEL, José. *Solis Noctis*. [En ligne], <https://www.solisnoctis.com/fr>, 2017.

## **J - Études sur le littéraire et le paralittéraire**

BLETON, Paul (dir.). *Armes, Larmes, Charmes...Sérialité et paralittérature*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1995, 291 p.

---. « Un modèle pour la lecture sérielle », *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, 1997, p. 45-55.

---. *Ça se lit comme un roman policier*, Québec, éditions Nota Bene, 1999, 287 p.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

CAWELTI, John C. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, 336 p.

COLL. *Le Phénomène IXE-13*, coll. « Vie des lettres québécoises », 21, Québec, Presses de l'Université Laval, 1984, p. 375.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998, 338 p.

---. « Théorie de la littérature : la notion de genre. Cours de M. Antoine Compagnon », *Fabula*, [En ligne], <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>.

COUÉGNAS, Daniel. *Introduction à la paralittérature*, Paris, éditions du Seuil, 1992, 201 p.

DION, Nicholas. « À la frontière des autres genres : les *Élégies* de l'abbé Le Blanc », *@anlyses*, vol. X, n° 2, [En ligne], avril 2014, <https://www.usherbrooke.ca/dlc/nous-joindre/personnel-enseignant/dion-nicholas/#c65162>.

---. « De charogne réanimée à séduisante détective : la résiliente humanité du zombie », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, [En ligne], le 10 mai 2014, <https://journals.openedition.org/cm/1802>.

DUBOIS, Jacques. *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, éditions Labor, 2005 [1978], 240 p.

FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur », *Bulletin de la société française de philosophie*, vol. 63, n° 3, 1969, p. 73-104.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 468 p.

---. *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1987, 426 p.

GLINOER, Anthony. « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIXe siècle », *Contextes*, [En ligne], <https://journals.openedition.org/contextes/4325>, le 26 mai 2009.

GOUDMAND, Anaïs. « Narratologie du récit sériel. Présentation de quelques enjeux méthodologiques », *Revue Proteus. Cahiers des théories de l'art*, n° 6, 2013, p. 81-89.

HÉBERT, Pierre, avec la collaboration d'Élise SALAÜN. *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre (1920-1959)*, Montréal, Fides, 2004, 252 p.

HEINICH, Nathalie. « Écrire : entre profession et vocation », *Société des gens de lettre*, [En ligne], <https://www.sgdj.org/culturel/ressources/2013-09-19-14-05-31/277-le-statut-social-des-auteurs-de-l-ecrit/2407-ecrire-entre-profession-et-vocation>.

LETOURNEUX, MATTHIEU. *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, 2017, 560 p.

LUNEAU, Marie-Pier, VINCENT, Josée, MELLOTT, Jean-Dominique et Sophie MONTREUIL (dir.), avec la collaboration de Fanie ST-LAURENT. *Passeurs d'histoire(s). Figures des relations France-Québec en histoire du livre*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, 490 p.

MADORE, Édith. « Constitution de la littérature québécoise pour la jeunesse (1920-1995), Thèse (Ph. D.), Sainte-Foy, Université Laval, 1996, 328 f.

MICHON, Jacques. *Fides. La grande aventure éditoriale du père Paul-Aimé Martin*, Montréal, Fides, 1998, 287 p.

MICHON, Jacques (dir.). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle*, Tome 3 : *La bataille du livre. 1960-2000*, Montréal, Fides, 2010, p. 511.

MONTREUIL, Sophie. « Le livre en série : Histoire et théorie de la collection littéraire », thèse de doctorat (Ph. D.), Montréal, Université McGill, octobre 2001, 421 f.

QUEFFÉLEC-DUMASY, Lise. *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, coll. « Que sais-je? », Paris, Presses universitaires de France, 1989, 127 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989, 185 p.

THIESSE, Anne-Marie. *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000 [1984], 283 p.

## **K - Autres sources (sociologie, communication, linguistique, histoire, etc.)**

AMOSSY, Ruth. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 235 p.

BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

BÉDARD, Édith et Jacques Maurais (dir.). *La norme linguistique*, Québec, Gouvernement du Québec et Paris, Le Robert, 1983, 850 p.

DANAUX, Stéphanie et Nova DOYON. « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle », *Mens. Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 12, n° 2, 2012, p. 7-16.

DARD, Olivier et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.). *Américanismes et anti-américanismes comparés*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, 260 p.

DAVIDSON et al. *Cross-Media Communications. An Introduction to the Art of Creating Integrated Media Experiences*, Pittsburgh, Lula Press, 2010, 294 p.

DURAND, Pascal. « Capital symbolique », *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, [En ligne], <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/39-capital-symbolique>.

EGGS, Ekkehard. « Rhétorique et argumentation : de l'ironie », *Argumentations & analyse du discours*, n° 2 : « Les figures entre rhétorique et argumentation », [En ligne], <https://journals.openedition.org/aad/219>, 2009.

ESPAGNE, Michel. « Transferts culturels », *Encyclopédie Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/transferts-culturels/>.

---. « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettre* [En ligne], 2013, <http://rsl.revues.org/219>.

ESPAGNE, Michel et Michael WERNER (dir.). *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988, 476 p.

GADET, Françoise. « La variation : le français dans l'espace social, régional et international », dans M. Yaguello (dir.). *Le grand livre de la langue française*, Paris, Seuil, 2003, p. 91-152.

HEILBRUNN, Benoît. *Le logo*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2<sup>e</sup> édition, 2001, 128 p.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture. Where old and new media collide*, New York, New York University Press, 2006, 368 p.

JOYEUX, Béatrice. « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2003, p. 149-162.

KASTORYANO, Riva. « Vers un nationalisme transnational. Redéfinir la nation, le nationalisme et le territoire », *Revue française de science politique*, vol. 56, Presses de Sciences Po (P. F. N. S. P.), avril 2006, p. 533-553.

LACHEPELLE, Guy (dir.). *Le destin américain du Québec*, Coll. « Prisme », Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, 370 p.

LEWIS, Lisa A. (dir.). *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*, London et New York, Routledge, 1992, 256 p.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York, McGraw-Hill, 1981, 297 p.

WARREN, Jean-Philippe et Andrée FORTIN. *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*, Québec, Septentrion, 2015, 266 p.

WINSTON, Brian. *A Right to Offend*, London / New York, Bloomsbury Academic, 2012, 432 p.

## **L - Ouvrages et sites de référence, dictionnaires, lexiques, registre et outils statistiques**

Bank of England. « Statistical Interactive Database – daily spot exchanges rates against US Dollars », *Bank of England*, [En ligne], <http://www.bankofengland.co.uk/boeapps/iadb/Rates.asp?TD=15&TM=Jan&TY=1982&into=USD&rateview=D>.

BATHELOT, Bertrand. « Définition : Différenciation », *Définitions marketing : L'encyclopédie illustrée du marketing*, [En ligne], <https://www.definitions-marketing.com/definition/differenciation/>.

COMICHRON. « January 2016 Comic Book Sales Figures », *Comichron. The Comics Chronicles : A Resource for Comics Research* [En ligne], <http://www.comichron.com/monthlycomicssales/2016/2016-01.html>.

DIRKX, Paul. « Champ », *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, [En ligne], <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/37-champ>.

DOUBLAGE QUÉBEC. « Transformers », « G.I. Joe », *DoublageQc.ca. Le site internet officiel du doublage au Québec*, [En ligne], <http://www.doublage.qc.ca/index.php>.

HÉBERT, Pierre, LEVER, Yves et Kenneth LANDRY (dir.). *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006, 715 p.

IGN. « Console Launch Prices », *IGN*, [En ligne], [http://ca.ign.com/wikis/history-of-video-game-consoles/Console\\_Launch\\_Prices](http://ca.ign.com/wikis/history-of-video-game-consoles/Console_Launch_Prices).

LEMIRE, Maurice (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Des origines à 1980*, [En ligne], <http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/accueil.xsp?col=pre>.

MILLER, Jackson. « Comics Industry Birthdays », *Comics Buyer's Guide*, le 30 octobre 2010, [En ligne], <https://www.webcitation.org/5trAbNQWw?url=http://cbgxtra.com/knowledge-base/for-your-reference/comics-industry-birthdays>.

NADEAU, Sébastien, sous la direction de Suzanne GARON. « Salaire hebdomadaire moyen des ouvriers-ères en dollars », *Bilan du siècle. Site encyclopédique sur l'histoire du Québec depuis 1900*, [En ligne], <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/statistiques/3287.html>.

SAINT-AMAND, Denis. « Distinction », *Socius : ressources sur le littéraire*, [En ligne], <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/62-distinction>.

WIKIA. *Encyclopédie de la bande dessinée de journal au Québec 1918-1988*, [En ligne], 2015, [http://fr.la-bd-de-journal-au-quebec.wikia.com/wiki/Wikia\\_La\\_BD\\_de\\_Journal\\_au\\_Qu%C3%A9bec](http://fr.la-bd-de-journal-au-quebec.wikia.com/wiki/Wikia_La_BD_de_Journal_au_Qu%C3%A9bec).

ZUCHELKOWSKA, Alicja. « Pour une approche identitaire en traduction : implications socio-culturelles », *Studia romancia posnaniensia*, vol. 39/2, 2012, p. 87-98.

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Version originale : <i>Fantastic Four</i> , n° 196, Marvel Comics, p. 5. ....	128
Figure 2 : Version traduite : <i>Fantastic Four</i> , n° 85/86, Éditions Héritage, p. 5.....	129
Figure 3 : <i>Fantastic Four</i> , n° 85/86, Éditions Héritage, p. 6.....	130
Figure 4 : <i>L'Étonnant Spider-Man</i> , n° 115/116, Éditions Héritage. ....	132
Figure 5 : <i>The Amazing Spider-Man</i> , n° 212, Marvel Comics. ....	132
Figure 6 : Exemple du style visuel de Jack Kirby, extrait de <i>Capitaine America et le Faucon</i> , n° 64, Éditions Héritage, p. 13. ....	145
Figure 7 : Exemple du style visuel adopté par DC Comics (dessin d'Alex Saviuk), extrait de <i>Superman</i> , n° 30, Éditions Héritage, p. 5.....	146
Figure 8 : Couverture de <i>L'Incroyable Hulk</i> , n° 26, Éditions Héritage. ....	153
Figure 9 : Couverture de <i>Capitaine America</i> , n° 124/125, Éditions Héritage.....	153
Figure 10 : Couverture de <i>Daredevil</i> , n° 19/20, Éditions Héritage. ....	154
Figure 11 : Couverture de <i>Daredevil</i> , n° 23/24, Éditions Héritage. ....	154
Figure 12 : Couverture de <i>L'Incroyable Hulk</i> , n° 23, Éditions Héritage. ....	156
Figure 13 : Couverture de <i>L'Incroyable Hulk</i> , n° 164, Éditions Héritage. ....	156
Figure 14 : Couverture de <i>Thor</i> , n° 50, Éditions Héritage. ....	158
Figure 15 : Couverture de <i>The Mighty Thor</i> , n° 240, Marvel Comics. ....	158
Figure 16 : Le logo des Éditions Héritage au fil des ans.....	165
Figure 17 : Couverture de <i>Thor</i> , n° 61/62, Éditions Héritage. ....	170
Figure 18 : Couverture de <i>The Mighty Thor</i> , n° 252, Marvel Comics. ....	170
Figure 19 : Couverture de <i>Marvel trois-dans-un : X-men</i> , n° 19/20, Éditions Héritage. ....	171
Figure 20 : Publicité pour <i>Star Wars : le jeu d'arcade</i> .....	181
Figure 21 : Publicité pour des lunettes rayons X .....	181
Figure 22 : La bande dessinée en 20 leçons faciles : « leçon No 3, l'étude du corps humain » ..	203
Figure 23 : La bande dessinée en 20 leçons faciles : « leçon No 5, la femme... ».....	204
Figure 24 : Extrait des <i>Dossiers de Sir Victor Holmes. Le culte démoniaque</i> , de Martial Tremblay .....	209
Figure 25 : Mini-poster Héritage de Daredevil, réalisé par José Trudel .....	210
Figure 26 : Affiche de Tamar le Gaulois réalisée par Evens Joseph.....	211

Figure 27 : <i>Batman : Une lecture de bon conseil</i> , DC Comics / Zellers, p. 25.....	223
Figure 28 : <i>L'Étonnant Spider-Man</i> n° 5, Marvel Comics / Association canadienne des chefs de police, p. 1. ....	227
Figure 29 : Couverture <i>L'Étonnant Spider-Man</i> , n° 5, Marvel Comics / Association canadienne des chefs de police.....	228
Figure 30 : Couverture <i>L'Étonnant Spider-Man</i> , n° 4, Marvel Comics / Association canadienne des chefs de police.....	229
Figure 31 : <i>L'Étonnant Spider-Man</i> n° 1, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 3.....	251
Figure 32 : <i>L'Étonnant Spider-Man</i> n° 2, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 9.....	253
Figure 33 : <i>L'Étonnant Spider-Man</i> n° 3, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 9.....	254
Figure 34 : <i>X-Men</i> n° 2, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 9. ....	254
Figure 35 : Affiche publiée dans <i>X-Men</i> n° 1, Bandes Dessinées Fantastiques, deuxième de couverture.....	255
Figure 36 : <i>L'Étonnant Spider-Man</i> n° 1, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 13.....	256
Figure 37 : <i>L'Étonnant Spider-Man</i> n° 2, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 8.....	257
Figure 38 : <i>L'Étonnant Spider-Man</i> n° 2, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 8.....	257
Figure 39 : <i>L'Étonnant Spider-Man</i> n° 3, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 19.....	258
Figure 40 : Couverture de <i>L'Étonnant Spider-Man</i> n° 1, Bandes Dessinées Fantastiques. ....	264
Figure 41 : Couverture de <i>L'Étonnant Spider-Man</i> n° 4, Éditions Héritage.....	264
Figure 42 : Couverture de <i>The Valiant</i> n° 2, Éditions Héros.....	265
Figure 43 : Publicité pour le jeu vidéo X-Men.....	267
Figure 44 : Quadriptyque formé par la couverture rabattable de <i>X-Men</i> n° 1, Bandes Dessinées Fantastiques. ....	270
Figure 45 : Fiche descriptive du personnage de Venin, dans <i>L'Étonnant Spider-Man</i> n° 3, Bandes Dessinées Fantastiques, p. 26. ....	271
Figure 46 : R. Crumb. <i>Une jeune figue</i> , traduction parue dans <i>Mainmise</i> , n° 19, p. 154-155. ....	279
Figure 47 : <i>The Sandman</i> , vol. 1, Vertigo Comics, p. 129.....	283
Figure 48 : <i>Oror 70...</i> , Éditions du Cri, page non numérotée. ....	288
Figure 49 : Publicité pour la série <i>Fleur-de-Lys</i> , dans <i>New Triumph</i> n° 4, Matrix Graphic Series, p. 36.....	299
Figure 50 : Couverture de <i>Flayr</i> n° 1, The Other Side Productions.....	301



Figure 51 : <i>Bear</i> , n° 1, The Other Side Productions, p. 11.....	331
Figure 52 : Couverture d' <i>Omega Knights</i> , n° 6, Underground Comics. ....	332
Figure 53 : <i>Delta Squadron</i> , n° 1, Anderpol Comics, p. 1 .....	340
Figure 54 : <i>Trois-dans-un X-Men</i> , n° 9, Éditions Héritage, p. 5. ....	341
Figure 55 : <i>Phoenix</i> n° 2, Anderpol, p. 27.....	342
Figure 56 : Extrait de la série télévisée <i>G.I. Joe : A Real American Hero</i> .....	342
Figure 57 : Couverture de <i>New Triumph</i> ..., n° 1, Matrix Graphic Series. ....	343
Figure 58 : Couverture d' <i>Alpha Flight</i> , n° 1, Marvel Comics.....	344
Figure 59 : <i>The Jam Special</i> , n° 1, Matrix Graphic Series, p. 21. ....	348
Figure 60 : Couverture d' <i>Omega Knights</i> , n° 3, Underground Comics. ....	352
Figure 61 : <i>Omega Knights</i> , n° 4, Underground Comics, p. 24. ....	354
Figure 62 : <i>Phoenix</i> , n° 5, Anderpol, quatrième de couverture.....	355
Figure 63 : Couverture de <i>New Triumph</i> ..., n° 2, Matrix Graphic Series. ....	373
Figure 64 : Couverture de <i>The Jam Special</i> , n° 1, Matrix Graphic Series. ....	376
Figure 65 : <i>New Triumph</i> ..., n° 3, Matrix Graphic Series, p. 4. ....	382
Figure 66 : <i>Omega Knights</i> , n° 1, Underground Comics, p. 17. ....	390
Figure 67 : <i>New Triumph</i> ..., n° 2, Matrix Graphic Series, p. 6. ....	390

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Les ventes moyennes des <i>comics</i> chez Marvel en 1960	92
Tableau 2 : Les ventes moyennes de <i>comics</i> chez Marvel en 1967	93
Tableau 3 : Nombre de <i>comics</i> Héritage publiés par collection	101
Tableau 4 : Séries de superhéros publiées par les éditions Héritage	101
Tableau 5 : Les <i>comics</i> Héritage hors série	112
Tableau 6 : la traduction des noms des vilains	123
Tableau 7 : la traduction des noms superhéroïques	124
Tableau 8 : Les lieux du récit dans les <i>comics</i> Héritage	133
Tableau 9 : Autonomie des récits dans les <i>comics</i> Héritage	140
Tableau 10 : Le « Coin du lecteur » en chiffres	185
Tableau 11 : Le sexe du lectorat des <i>comics</i> Héritage	186
Tableau 12 : Les lecteurs de Bandes Dessinées Fantastiques	238
Tableau 13 : Lieux d'opérations des éditeurs de <i>comics</i> québécois	294
Tableau 14 : Nombre de <i>comics</i> publiés annuellement par éditeur	296
Tableau 15 : Nombre de numéros publiés par série	297
Tableau 16 : Les lecteurs de <i>comics</i> québécois de superhéros originaux	311
Tableau 17 : Les crimes commis par les superhéros dans les <i>comics</i> québécois	328
Tableau 18 : Représentation de la nudité dans les <i>comics</i> de superhéros québécois	333
Tableau 19 : Les genres secondaires dans les <i>comics</i> de superhéros québécois	337
Tableau 20 : Lieux des récits superhéroïques québécois	366

## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>3</b>
<b>RÉSUMÉ</b>	<b>4</b>
<b>SOMMAIRE</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>7</b>
<b>1. LE QUÉBEC ET LES SUPERHÉROS : UN MARIAGE SECRET?</b>	<b>10</b>
1.1 LA BANDE DESSINÉE AMÉRICAINE AU QUÉBEC	10
1.2 LES SUPERHÉROS AU QUÉBEC	15
<b>2. OBJECTIFS ET HYPOTHÈSES</b>	<b>18</b>
2.1 LA SÉRIE : LIEU PRIVILÉGIÉ DE TRANSFERTS	18
2.2 MICROSTRUCTURE ET MACROSTRUCTURE DES TRANSFERTS CULTURELS	20
2.3 LA SPÉCIFICITÉ DES RÉCITS ET DES PERSONNAGES SUPERHÉROÏQUES ORIGINAUX	22
<b>3. OUTILS THÉORIQUES ET CONCEPTUELS</b>	<b>23</b>
3.1 LES TRANSFERTS CULTUELS	23
3.2 LA SÉRIALITÉ	26
3.3 LE GENRE SUPERHÉROÏQUE	31
<b>4. CORPUS ET MÉTHODE D'ANALYSE</b>	<b>36</b>
4.1 CORPUS	37
4.2 MÉTHODE D'ANALYSE	39
<b>5. PLAN DE LA THÈSE</b>	<b>42</b>
<b>PARTIE I : LES PREMIÈRES INCURSIONS DES BANDES DESSINÉES AMÉRICAINES AU QUÉBEC</b>	<b>44</b>
<b>CHAPITRE I : LES ORIGINES DU TRANSFERT DU GENRE SUPERHÉROÏQUE ET DES <i>COMIC BOOKS</i> AU QUÉBEC</b>	<b>45</b>
<b>1. LES PREMIÈRES APPARITIONS EN FRANÇAIS DES SUPERHÉROS DANS LES JOURNAUX QUÉBÉCOIS</b>	<b>46</b>

1.1 LE JOURNAL, SUPPORT DE PRÉDILECTION DE LA BANDE DESSINÉE EN AMÉRIQUE DU NORD	46
1.2 LES SUPERHÉROS AMÉRICAINS PRENNENT LEUR ENVOL	47
<b>2. « DES DENRÉES MALSAINES » : LA CENSURE PROSCRIPTIVE DES <i>COMIC BOOKS</i></b>	<b>50</b>
2.1 DES PRÉCÉDENTS AMÉRICAINS	51
2.2 LE CANADA ANGLAIS ET LA LUTTE AUX « IMPRIMÉS OBSCÈNES »	52
2.3 LA NATURE DES DOLÉANCES	54
2.4 LE BANC DES ACCUSÉS	64
<b>3. « ON NE DÉTRUIT QUE CE QU'ON REMPLACE » : PRESCRIRE LES <i>COMIC BOOKS</i> SAIN(T)S</b>	<b>68</b>
3.1 LES REVUES ILLUSTRÉES POUR LA JEUNESSE : LE CAS DE <i>HÉRAUTS</i>	69
3.2 LE COMBAT DU PÈRE PAUL GAY	72
<b>PARTIE II : LES <i>COMICS</i> DE SUPERHÉROS AMÉRICAINS RÉÉDITÉS AU QUÉBEC</b>	<b>80</b>
<b>CHAPITRE II : LES ÉDITIONS HÉRITAGE : PORTRAIT D'UNE ENTREPRISE PIONNIÈRE</b>	<b>81</b>
<b>1. LES ÉDITIONS HÉRITAGE À LA CONQUÊTE DE LA LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE</b>	<b>81</b>
1.1 TRAJECTOIRE HISTORIQUE : UNE EXPANSION ININTERROMPUE	82
1.2 ANALYSE DU CATALOGUE : LE MARIAGE ENTRE LA LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE ET LE MARCHÉ DE LA GRANDE DIFFUSION	84
<i>Les œuvres de fiction</i>	84
<i>Un éditeur pour la jeunesse?</i>	85
<i>Les adaptations d'émissions télévisées</i>	86
<b>2. LES <i>COMICS</i> HÉRITAGE ET LE DÉVELOPPEMENT DE LA BANDE DESSINÉE SÉRIELLE AU QUÉBEC</b>	<b>88</b>
2.1 LE GENRE SUPERHÉROÏQUE À LA RESCOUSSE DE L'INDUSTRIE DU <i>COMIC BOOK</i> AMÉRICAIN	88
<i>Contourner le Comics Code</i>	89

<i>Les nouveaux héros de Marvel Comics</i>	91
2.2 TRAJECTOIRE HISTORIQUE : LA NAISSANCE DU <i>COMIC BOOK</i> FRANCOPHONE	96
2.3 ANALYSE DU CATALOGUE : LE SUPERHÉROS, UN GENRE PARMI D'AUTRES?	100
<i>Les séries de superhéros</i>	101
<i>Les séries Archie</i>	105
<i>Les séries jeunesse</i>	107
<i>Les « Séries Québec »</i>	110
<i>Les comics hors série</i>	111
<b>CHAPITRE III : LES <i>COMICS</i> HÉRITAGE ET L'ADAPTATION DU CONTENU AMÉRICAIN</b>	<b>118</b>
<b>1. LA TRADUCTION DU RÉCIT</b>	<b>119</b>
1.1 TRANSLATION LINGUISTIQUE	119
<i>En français! : La variété et les registres de langue</i>	120
<i>Quand Gwen devient Louise : la traduction des noms propres</i>	121
1.2 TRANSLATION CULTURELLE	126
1.3 TRANSLATION GÉOGRAPHIQUE	131
<i>New York, New York</i>	131
<b>2. UN MODÈLE SUPERHÉROÏQUE INCHANGÉ?</b>	<b>134</b>
2.1 DE GRANDS POUVOIRS ET DE GRANDES RESPONSABILITÉS	134
2.2 LE FEUILLETON EN BANDE DESSINÉE	138
2.3 UNE ESTHÉTIQUE VISUELLE COMMUNE?	144
<b>CHAPITRE IV : LE PÉRITEXTE DES <i>COMICS</i> HÉRITAGE</b>	<b>149</b>
<b>1. PREMIÈRES IMPRESSIONS : LA PAGE DE COUVERTURE</b>	<b>149</b>
1.1 L'ILLUSTRATION	150
<i>La relation avec le titre de la série</i>	150
<i>Le contenu représenté</i>	152
1.2 LE TITRE DE L'ÉPISODE	160
1.3 LES ENCADRÉS ET LES BANDEAUX	162
<i>Le nombre de pages et la couleur</i>	162

	458
<i>Le logotype de l'éditeur</i>	164
<i>Le prix de vente et le numéro du fascicule</i>	166
<i>L'icône du protagoniste</i>	168
<b>2. DES PISTOLETS, DES POULICHES ET DES FRITES</b>	<b>172</b>
2.1 LE CONTENU PUBLICITAIRE AMÉRICAIN	173
2.2 LES PUBLICITÉS INÉDITES	176
<i>Une pratique de la convergence</i>	177
<i>Le milieu des comics au Québec</i>	177
2.3 UNE CLIENTÈLE CIBLE ÉQUIVOQUE	179
<b>3. LES RUBRIQUES ÉDITORIALES</b>	<b>184</b>
3.1 « COIN DU LECTEUR » COMME LIEU DE DIALOGUE ET DE NÉGOCIATION	184
<i>Portrait du lectorat</i>	185
<i>L'appréciation des comics Héritage</i>	187
<i>Un canon à établir</i>	191
3.2 LA CONSTITUTION D'UNE ENCYCLOPÉDIE	193
<i>Le savoir-lire</i>	193
<i>Le savoir-être (collectionneur)</i>	197
<i>Le savoir-faire</i>	201
<b>CHAPITRE V : LA PASSATION D'UN FLAMBEAU FAIBLISSANT</b>	<b>216</b>
<b>1. LES BANDES DESSINÉES COMMANDITÉES</b>	<b>217</b>
1.1 LA BANDE DESSINÉE AU SERVICE DU CITOYEN	217
<i>La lecture comme moteur et clé de l'aventure</i>	217
<i>Spider-Man à la rescousse de la jeunesse canadienne</i>	220
1.2 LE SUPERHÉROS COMME SUPPORT PUBLICITAIRE	221
<i>Quand Batman magasine chez Zellers</i>	221
<i>La promotion du Canada</i>	223
<b>2. BANDES DESSINÉES FANTASTIQUES : UN HÉRITAGE À POINT NOMMÉ</b>	<b>230</b>
2.1 PRÉSENTATION DE L'ÉDITEUR	230
<i>Repères historiques</i>	230

	459
<i>Composition du catalogue</i>	231
<i>La diffusion des comics de Bandes Dessinées Fantastiques</i>	233
<i>« Fan un jour, fan toujours! » L'éthos de l'éditeur aficionado</i>	234
2.2 LE LECTORAT : ENTRE REDÉCOUVERTE ET RENOUVEAU	237
<i>Portrait et attributs</i>	238
<i>La découverte du superhéros en français</i>	241
<i>Des amours retrouvées</i>	242
2.3 LE CONTENU FICTIONNEL DES ŒUVRES	245
<i>Deux approches de la sérialisation</i>	245
<i>L'esthétique grim &amp; gritty</i>	250
<i>La traduction comme conciliation</i>	259
2.4 LE PÉRITEXTE À LA CROISÉE DES INFLUENCES	263
<i>Ce qu'il reste des comics Héritage</i>	263
<i>L'adhésion aux objets sources</i>	269
<b>PARTIE III : LES COMICS DE SUPERHÉROS ORIGINAUX PRODUITS AU QUÉBEC</b>	<b>275</b>
<b>CHAPITRE VI : NAISSANCE ET EXPANSION D'UN MICROCOSME : L'ÉDITION DE COMICS DE SUPERHÉROS ORIGINAUX</b>	<b>276</b>
<b>1. LES ORIGINES (CONTRE-)CULTURELLES DU SUPERHÉROS QUÉBÉCOIS</b>	<b>277</b>
1.1 L'UNDERGROUND AMÉRICAIN	277
1.2 LA RENCONTRE DES SPHÈRES UNDERGROUND ET MAINSTREAM AUX ÉTATS-UNIS	281
1.3 « LE PRINTEMPS DE LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE » : L'ÉPOQUE DE TOUTES LES APPROPRIATIONS	285
1.4 LES LIBRAIRIES SPÉCIALISÉES	289
<b>2. LES ÉDITEURS QUÉBÉCOIS DE COMIC BOOKS ORIGINAUX ET LEUR PRODUCTION</b>	<b>293</b>
2.1 LA CONCENTRATION EN MILIEU URBAIN	293
2.2 INVENTAIRE	295
2.3 TIRAGES ET CHIFFRES DE VENTE	300
<i>Tirages</i>	300

	460
<i>Chiffres de vente</i>	302
2.4 PROFILS DOMINANTS DES PRODUCTEURS DE <i>COMICS</i> DE SUPERHÉROS QUÉBÉCOIS	304
<b>3. ENTRE PROXIMITÉ ET DIASPORA : LE LECTORAT DES <i>COMICS</i> DE SUPERHÉROS ORIGINAUX</b>	<b>310</b>
3.1 PARAMÈTRES DÉMOGRAPHIQUES DU LECTORAT	310
3.2 UN RÉSEAU DE PAIRS	314
<b>CHAPITRE VII : IDENTITÉS TROUBLES : LE SUPERHÉROS QUÉBÉCOIS ET SES (RE)DÉFINITIONS</b>	<b>322</b>
<b>1. LES ASCENDANCES AMÉRICAINES DU SUPERHÉROS QUÉBÉCOIS</b>	<b>323</b>
1.1 OCCURRENCES ARCHITEXTUELLES DE LA FILIATION	324
<i>Variations sur le même thème : le protagoniste</i>	325
<i>L'âge sombre gagne le Québec</i>	327
<i>Le superhéros au confluent des genres</i>	335
1.2 OCCURRENCES INTERTEXTUELLES DE LA FILIATION	338
<i>Le rabâchage</i>	339
<i>L'allusion</i>	347
1.3 LES INVARIANTS PARATEXTUELS	350
<b>2. LA CANADIENNETÉ COMME ÉLÉMENT DISTINCTIF</b>	<b>356</b>
2.1 LE SUPERHÉROS CANADIEN : UN PROJET ÉDITORIAL?	356
<i>La définition du projet éditorial</i>	357
<i>La réception du projet éditorial</i>	360
2.2 FORMES ET ENJEUX DE L'IDENTITÉ NATIONALE DANS LE RÉCIT	364
<i>La langue des superhéros québécois</i>	364
<i>L'adaptation de l'environnement superhéroïque</i>	366
<i>L'invasion : une menace récurrente</i>	369
<i>L'unification de la nation canadienne : le cas de New Triumph featuring Northguard</i>	372
<b>3. DES <i>COMICS</i> DE SUPERHÉROS À CONTRE-COURANT</b>	<b>375</b>
3.1 LE SUPERHÉROS <i>MAINSTREAM</i> À LA DÉRIVE	375
<i>« Aimer et battre ne sont qu'une même chose » : quand l'ironie s'invite dans les œuvres</i>	375



	461
<i>Des pratiques remises en question</i>	379
3.2 STYLE ET GRAPHIATION : À LA RECHERCHE DE LA SINGULARITÉ	385
<i>Des œuvres personnelles</i>	385
<i>Une originalité qui ne fait pas consensus</i>	392
<b>CONCLUSION</b>	<b>398</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>413</b>
<b>ANNEXE I : CORPUS DE <i>COMICS</i> ANALYSÉS</b>	<b>414</b>
<b>ANNEXE II : GRILLE D'ANALYSE DU CORPUS</b>	<b>417</b>
<b>ANNEXE III : LISTE DES LECTEURS DE <i>COMICS</i> HÉRITAGE ÉTABLIE À PARTIR DE LA RUBRIQUE « LE COIN DU LECTEUR »</b>	<b>422</b>
<b>ANNEXE IV : DISTRIBUTEURS DES <i>COMICS</i> PUBLIÉS PAR MATRIX GRAPHIC SERIES</b>	<b>431</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>432</b>
<b>LISTE DES FIGURES</b>	<b>451</b>
<b>LISTE DES TABLEAUX</b>	<b>454</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>455</b>